تاریخ
جمالیات
سعید احمد رفیق
قلات پبلشرز
Rashid

سعید احمد رفیق

تاریخ جمالیات

○

سالِ اشاعت ۱۹۷۲ء
تعداد ۱۰۰۰
قیمت ۲۱/۰۰

ناشر۔ زمرد حسین بھٹہ قلات پبلشرز مستونگ۔ کوئٹہ
مطبوعہ اسلامیہ پریس کوئٹہ
سرورق رشید آرٹسٹ
کتابت محمد عارف

انتساب

جناب مسعود مفتی

کے

نام

قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

فہرس

پیش لفظ

جمالیات کے موضوع پر اردو میں کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ بہرحال اس ضمن میں اردو کو بالکل تہی دامن بھی نہیں کہا جا سکتا۔ چند کتابیں تو کلیتہً اسی موضوع ہی پر ہیں، ان کے علاوہ مقالات اور مضامین کے مختلف مجموعوں اور اعلےٰ ادبی رسائل کے بعض مقالات میں بھی اس مضمون کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی گئی ہے۔ تاریخ جمالیات پر بھی جہاں تک مجھے علم ہے، اردو میں دو کتابیں موجود ہیں۔ ایک مختصر لیکن اعلیٰ پایہ کی اور دوسری جو حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ نسبتاً ضخیم۔ بہرحال میں اپنی اس "تاریخ جمالیات" کو پیش کرتے ہوئے کسی معذرت کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ ایک موضوع پر مختلف مصنفین اپنے خیالات کا اظہار کیا ہی کرتے ہیں اور مختلف کتابیں شائع ہوا ہی کرتی ہیں، اور خاص طور پر جب کہ موضوع بھی وسیع ہو، اور جمالیات یقیناً ایک ایسا ہی موضوع ہے۔

حسن اور فن پر بحث تو بہت قدیم ہے لیکن اس علم کو علوم کی صف میں باقاعدہ جگہ پائے ہوئے ابھی دو صدیوں سے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ بام گارٹن وہ پہلا مصنف ہے، جس نے اٹھارویں صدی کے وسط میں اس عنوان کے تحت ایک کتاب رقم کی۔ اور اس کے بعد یہ لفظ نہ صرف علمی دنیا میں مقبول عام ہو گیا، بلکہ اس عرصہ میں

اس علم نے بہت سی ارتقائی منازل بھی طے کر لی ہیں۔ اور اب تو اس نے عمرانی اور معیاری علوم کی صفِ اول میں جگہ حاصل کر لی ہے۔

آج سے تقریباً دس بارہ سال پہلے راقم الحروف نے ایک مضمون "جمالیاتی تجربہ" تحریر کیا تھا۔ اس کے بعد بھی حسن اور فن کے مختلف پہلوؤں پر مضامین شائع ہوتے رہے، لیکن ہمیشہ یہ خیال دامن گیر رہا کہ جب تک تاریخ جمالیات پر پوری نظر نہ ہو، جمالیات کے کسی بھی پہلو کے ساتھ انصاف کرنا ناممکن ہے۔ یہ کتاب اسی خیال کی عملی شکل ہے۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ اس تمام عرصہ میں میری تمام توجہ اسی مضمون اور موضوع کی طرف مبذول رہی، کیونکہ اس عرصہ میں دو کتابوں "مسلمانوں کا نظامِ تعلیم" اور "اقبال کا نظریۂ اخلاق" کے علاوہ بہت سے مضامین بھی لکھے گئے ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ زیادہ توجہ اسی موضوع کی طرف رہی۔ اور آخر اب یہ کتاب قارئین کی خدمت میں پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔ اس کتاب کے چند ابواب اس سے پہلے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں، لیکن نظرثانی کرتے ہوئے ان میں کچھ اضافہ اور ترمیم و تنسیخ کر دی گئی ہے۔ رسائل میں شائع ہوتے ہوئے ان کی صورت ایک اکائی کی تھی، لیکن اب ان کی حیثیت کل کے مختلف اجزاء کی ہے۔

اس کتاب میں صرف مغربی مفکرین اور مکاتیبِ فکر کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ اس موضوع پر صرف مغرب کے مفکرین ہی نے غور و خوض کیا ہے، اور مشرق میں اس موضوع پر کچھ کام نہیں ہوا۔ علم کسی ایک خاص زمانہ یا خطۂ زمین کی میراث نہیں، لہٰذا زمان و مکاں رہین

مقید نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن عملی طور پر اس طرح کی تقسیم نہ صرف جائز بلکہ ضروری ہے، تاکہ موضوع زیر بحث کو پوری طرح سمجھا جاسکے۔ مشرق میں اس موضوع پر جو کچھ کام ہوا ہے وہ مغرب میں کئے گئے کام کے مقابلہ میں کسی طرح کم نہیں، لیکن چونکہ موجودہ کتاب میں ہمارا مطالعہ صرف مغربی مفکرین تک محدود ہے، اس لئے یہاں مشرقی مفکرین کو زیر بحث نہیں لایا گیا ہے۔

جہاں تک اس کتاب کو مختلف ابواب میں تقسیم کرنے کا تعلق ہے اس کے متعلق عرض ہے کہ اس ضمن میں راقم الحروف کے سامنے کئی راہیں کھلی ہوئی تھیں۔ سب سے آسان طریقہ تو یہ تھا کہ ہر مفکر کو الگ الگ پیش کر دیا جاتا۔ لیکن اس طرح یہ کتاب اکائیوں کا مجموعہ تو بن جاتی، لیکن اسے ایک کُل کی حیثیت حاصل نہ ہو سکتی تھی۔ اس طریقہ سے ایک مفکر کے خیالات کو پوری طرح سمجھنا بھی مشکل ہو جاتا، کیونکہ کسی مفکر کے نظریات صرف اسی وقت پوری طرح سمجھے جاسکتے ہیں، جب ایک طرف اس مکتبہ فکر کے دوسرے مفکرین کے نظریات پیش نظر ہوں۔ اور دوسری طرف دوسرے مکاتیب فکر کے خیالات بھی سامنے ہوں۔ علاوہ ازیں اس طرح فکر کی ارتقائی شکل بھی نظر کے سامنے نہ آسکتی تھی۔ دوسرا آسان طریقہ یہ تھا کہ ایک ایک ملک کے مفکرین کو تاریخی لحاظ سے ایک [illegible] دو ابواب میں پیش کیا جاتا لیکن اس طرح ایک ہی ملک کے مختلف نظریات [illegible] ہو جاتے اور ایک نظریہ مختلف ابواب میں منتشر ہو جاتا اور کسی مفکر یا نظریہ کو سمجھنے میں خاصی دقت پیش آتی۔ ایک اور طریقہ یہ بھی ہو سکتا تھا کہ ہر صدی یا زمانہ کے لئے ایک ایک، دو دو ابواب وقف کر دیئے جاتے۔ لیکن اس طریقہ میں بھی وہی دقتیں پیش آتیں جن کی

طرف دوسرے طریقہ کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔

ایک طریقہ اور تھا کہ مختلف مفکروں کے خیالات اور نظریات میں باہم مشترک وحدت کو تلاش کیا جائے اور اس طرح مختلف طرزِ فکر میں ان کی جماعت بندی کی جائے۔ اور ان مختلف مکاتیبِ فکر کو مختلف ابواب میں پیش کیا جائے۔ لیکن اس طریقہ میں یہ دقت پیش تھی کہ جمالیات میں دورِ جدید سے پہلے مختلف مکاتیبِ فکر اس قدر واضح نہیں، جس قدر بعض دوسرے علوم مثلاً علم الاخلاق میں، کہ جہاں یونانیوں سے لے کر موجودہ دور تک ایک مکتبۂ فکر کو بتدریج پیش کیا جا سکتا ہے۔ جمالیات میں دورِ جدید سے پہلے ہمیں واضح طور پر مختلف مکاتیبِ فکر نہیں ملتے، مختلف مکاتیبِ فکر صرف دورِ جدید میں ملتے ہیں۔ اس لئے صرف اس طریقہ پر بھی عمل پیرا ہونا مشکل تھا۔ بنا بریں دورِ جدید سے پہلے مختلف ممالک یا مختلف زمانہ کے مفکرین کو یکجا پیش کیا گیا ہے اور دورِ جدید میں مختلف مکاتیبِ فکر الگ الگ ابواب میں۔ قدرتی طور پر ایک ملک یا ایک زمانہ کے مفکرین کے نظریات میں بہت سے مشترک نکات ملتے ہیں۔ اس لئے دورِ جدید سے پہلے ایک ملک یا ایک دور کے مفکرین کو یکجا پیش کرنا کچھ ایسا نامناسب بھی نہیں ہے۔

اس کتاب میں موجودہ دور کے مکاتیبِ فکر پر خاص طور سے توجہ دی گئی ہے اور انہیں پیش کرنے میں خصوصی محنت اور تحقیق سے کام لیا گیا ہے۔ انیسویں صدی تک کے مفکرین اور نظریات کے متعلق مواد ملنا نسبتاً آسان ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے مفکرین کے نظریات

کا تجزیہ کرنا اور مختلف مکاتیبِ فکر میں ان کی جماعت بندی کرنا اس قدر آسان کام نہ تھا۔ بہرحال اس ضمن میں راقم الحروف نے اپنی پوری کوشش کی ہے اور امید ہے کہ موجودہ دور کے مفکرین کے نظریات کو سمجھنے میں زیادہ دقت پیش نہیں آئے گی۔

اس کتاب کے آخر میں کتابیات میں جن کتابوں کے نام پیش کیے گئے ہیں وہ صرف وہ کتابیں ہیں، جن سے مصنف نے حقیقتاً استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ بھی بہت سی کتب اور رسائل سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن ان سب کا اظہار بیکار طوالت کا باعث ہوتا۔ چنانچہ انہیں کتابیات میں پیش نہیں کیا گیا ہے۔ میں ان تمام مصنفین اور مولفین کا تہ دل سے شکرگزار ہوں جن کے رشحاتِ قلم سے خوشہ چینی کرنے کی میں نے سعادت حاصل کی۔

کوئٹہ جیسے دور افتادہ مقام پر کتابوں کی فراہمی ایک پیچیدہ مسئلہ تھا۔ لیکن میں جناب اے۔ رحیم لائبریرین پنجاب یونیورسٹی کا ممنون ہوں، جنہوں نے ہر طرح میری مدد فرمائی۔ آپ لائبریری سے نہ صرف مطلوبہ کتب بھیجتے رہے۔ بلکہ اس موضوع پر لائبریری سے عمدہ سے عمدہ کتابیں منتخب کر کے بھی ارسال فرماتے رہے اور اس طرح ایک علم دوست مہربان کی اعانت سے کتابوں کی فراہمی میں مجھے زیادہ پریشانی کا سامنا نہ کرنا پڑا۔

میں گورنمنٹ کالج کوئٹہ کے ان ساتھیوں اور دوستوں کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے اس کتاب کی تیاری میں ہر طرح میری مدد کی۔ پروفیسر رشید احمد پرنسپل گورنمنٹ کالج مستونگ، پروفیسر خلیل صدیقی پرنسپل

گورنمنٹ کالج، فورٹ منرو، اور سید خلیل احمد پرنسپل گورنمنٹ کالج کوئٹہ خاص طور پر میرے شکریہ کے مستحق ہیں، جن کے مشوروں اور ہدایتوں نے ہر ہر قدم پر میری رہنمائی اور مدد کی۔ اور اس کتاب کو اس قابل بنایا کہ اسے قارئین کی خدمت میں پیش کیا جا سکے۔

زمرد حسین صاحب، مالک قلات پبلشرز، کا شکریہ ادا کرنا بھی میں اپنا فرض سمجھتا ہوں کہ جن کی کوششوں سے یہ کتاب نہ صرف زیور طبع سے آراستہ ہوئی، بلکہ جن کے تقاضوں نے اس کتاب کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا، وگرنہ نامعلوم اسے ختم کرنے میں ابھی کتنا عرصہ اور صرف ہو جاتا۔

لورالائی ۱۹۶۶ء سعید احمد رفیق

باب ۱

یونانی مفکرین (افلاطون تک)

یونانیوں میں افلاطون وہ پہلا مفکر ہے جس نے فن اور حسن پر باقاعدہ علمی طور پر بحث کی۔ اگرچہ اس نے اس موضوع پر کوئی الگ تصنیف پیش نہیں کی، لیکن اس کے مختلف مکالمات میں جمالیات کے ان دونوں موضوعات اور اصولِ تنقید پر مفصل بحث موجود ہے اور اس طرح ہم اسے جمالیات اور تنقید کا مؤسس قرار دے سکتے ہیں۔ افلاطون سے پہلے ان موضوعات پر اشارۃً تو کافی مواد مل جاتا ہے لیکن مفصل طور پر نظریاتی بحث کہیں نہیں ملتی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ سقراط سے پہلے مفکرین کی زیادہ تر توجہ طبیعاتی اور کچھ حد تک مابعد الطبیعاتی مسائل کی طرف تھی۔ سقراط وہ پہلا عظیم مفکر ہے جس نے فلسفہ کا رخ عمرانی اور نفسیاتی مسائل کی طرف کیا۔ بہرحال اس سے پہلے ان موضوعات پر زینوفینس (۵۷۰-۴۸۰ ق م) انکساگورس (۵۰۰-۴۳۰ ق م) اور جورجیس (۴۸۰-۳۷۵ ق م) کے یہاں کچھ اشارے ضرور ملتے ہیں۔ افلاطون اپنی مشہور کتاب جمہوریہ میں جب فلسفہ اور شاعری کی قدیم عداوت کا ذکر کرتا ہے تو غالباً اس کے ذہن میں زینوفینس اور انکساگورس کے شاعری کے متعلق وہ متضاد نظریات ہونگے جو انہوں نے پیش کئے ہیں۔ زینوفینس اخلاقی نقطۂ نگاہ سے شاعری پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے "ہومر (ایک ہزار قبل مسیح) اور ہیسوڈ (آٹھویں صدی قبل مسیح) نے دیوتاؤں سے

وہ تمام باتیں منسوب کر دی ہیں جو انسانوں میں موجبِ شرم اور باعث عار ہیں۔ افلاطون نے بھی زینو فینس کی طرح ہومر اور دوسرے یونانی شعرا پر یہی الزام عائد کیا ہے اس کے برعکس انکساگورس اور ڈیمقراطیس کے خیال میں شاعری، اخلاقی اور علمی صداقتوں کو مجازاً اور تمثیلاً پیش کرتی ہے۔ جورجیس کے لحاظ سے المیہ وہ شاعری ہے جس کا مقصد ان سامعین اور ناظرین کو جو فنی تخلیق کے جادو سے متاثر ہونے کے لئے تیار ہوں، حظ پہنچانا اور ترغیب دینا ہے اور ان کے دل میں شاعر کے پیش کردہ کرداروں کی قسمت پر جذبۂ ترحم و تحیر پیدا کرنا ہے۔ کیا تعجب ہے کہ جورجیس کے یہ خیالات بعد میں ارسطو کے نظریۂ المیہ پر اثر انداز ہوئے ہوں اور ارسطو نے جورجیس سے استفادہ کیا ہو۔

متکلمین کے علاوہ شاعروں اور تمثیل نگاروں کے یہاں بھی ہمیں نظریۂ فن اور حسن پر کچھ اشارے مل جاتے ہیں۔ مثلاً ہومر اور ہیسوڈ کے یہاں ہمیں اپنی ابتدائی شکل میں یہ نظریہ ملتا ہے کہ شاعری اور فنونِ لطیفہ کا انحصار الہام اور وجدان پر ہے، جو وہبی اور قدرتی عطیہ ہے نہ کہ اکتسابی۔ ہومر اپنی دونوں مشہور نظموں "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" کے شروع میں شاعری کی دیوی سے ملتجی ہے کہ اسے روحانی فیضان اور وجدان عطا فرما، تاکہ وہ اشیاء کی حقیقتوں تک پہنچ سکے اور انہیں بیان کر سکے۔ اسی طرح ہیسوڈ بھی "دیوتاؤں کا نسب نامہ" کے دیباچہ میں اس بات کا ذکر کرتا ہے۔ کہ کس طرح شاعری کی دیوی نے آسمانی نغمہ کی روح اس میں پھونکی۔ الہام اور وجدان کے اس نظریئے کو افلاطون نے ترقی دی۔ زمانہ مابعد اور خاص طور پر رومانیت پسندوں میں تو یہ نظریہ بہت زیادہ مقبول ہوا اور ابھی تک بھی کبھی کبھی اور کہیں کہیں اس نظریئے کی موافقت میں آواز بلند ہوتی رہتی ہے

ہومر فن میں التباس حقیقت کا قائل ہے۔ "ایلیڈ" میں وہ ایک ڈھال پر فیس لیٹس کے بنائے ہوئے سنہری نقش کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے "ہل کے پیچھے زمین کا رنگ کچھ ایسا سیاہی مائل تھا جیسا کہ ہل چلی ہوئی زمین کا ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ سب سونے

کا کام تھا۔ یہ فن کا ایک اعلیٰ نمونہ تھا" کام سونے کا تھا۔ لیکن فنکار نے حقیقت کو اس طرح پیش کیا تھا کہ اس پر کسی اور شے کا التباس ہوتا تھا۔ ہم کہ سکتے ہیں کہ ہومر اس التباس کو فن میں نہ صرف جائز سمجھتا ہے بلکہ ایک لازمی جزو قرار دیتا ہے۔ شاعری اور موسیقی کے متعلق ہومر کے خیالات اس کی دوسری نظم 'اوڈیسی' میں ملتے ہیں۔ ہومر کہتا ہے "اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے، کسی اور کو نہیں دی۔ کیونکہ جس انداز سے وہ چاہے اسی انداز سے گا کر سامعین کو خوش کر سکتا ہے" ہومر کے اس جملے میں ہمیں یہ تنقیدی اشارے ملتے ہیں کہ "شاعر نے مطرب کو مقدس قرار دیا ہے اور گانے کو ایک خداداد نعمت قرار دیا ہے اور گیت گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو" [1] ہومر شاعری کے لئے صداقت کو بھی ضروری خیال کرتا ہے "اگر تو مجھے یہ کہانی، سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عطا کیا ہے" پنڈار (۵۲۲ - ۴۴۳ ق م) بھی صلاحیت خداداد کا قائل ہے اور ان لوگوں کو جنہیں قدرت کی طرف سے علم عطا ہوا ہے ان سے بہتر سمجھتا ہے جو اپنی کوشش سے علم حاصل کرتے ہیں تکنیک کے متعلق وہ اپنے خیالات کو ان الفاظ میں پیش کرتا ہے "وہ راہیں تراشنا جن کے ذریعے مقصد جلد از جلد حاصل ہو جائے" "زیادہ سے زیادہ مطالب کو کم سے کم الفاظ میں ادا کرنا" شاعری کے مقصد کے متعلق بھی ان شعراء نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، ہومر اس کا مقصد حظ آفرینی سمجھتا ہے۔ لیکن اس کے برخلاف ہیسوڈ دیوتاؤں کے پیغام کی تبلیغ اور ترسیل۔

یونانی ڈرامہ نگاروں کے یہاں بھی ہمیں کچھ تنقیدی اشارے ملتے ہیں۔ ارسٹوفینس (۴۴۸ - ۳۸۵ ق م) نے اپنے ڈرامے 'مینڈک' میں مکالمے کی صورت میں یوری پیڈیز (۴۸۰ - ۴۰۶ ق م) اور ایسکائی لس (۵۲۵ - ۴۵۶ ق م) کے متضاد نظریات پیش کئے

---

[1] عزیز احمد ص ۳۰

ہیں۔ یوری پیڈیز حقیقت اور عام انسانوں کی زبان اور غور و فکر کو ڈرامے کے لئے ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کا نقطۂ نظر بالکل افادی ہے۔ اس ڈرامے میں ارسٹوفینس نے اس سے یہ مکالمات ادا کرائے ہیں "میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چنی ہیں" "میں نے فن کے ساتھ بحث مباحثے اور غور و فکر کو شامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں اور پھر اپنے گھروں کا کاروبار اچھی طرح چلائیں"۔

زبان کے متعلق وہ کہتا ہے "ہمیں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دو" یہ وہ نظریہ ہے جسے بعد میں ورڈسورتھ اور ٹالسٹائے نے پوری طرح پیش کیا۔ انہوں نے فن میں آسان زبان اور عوام کے جذبات اور خیالات کی ترجمانی پر زور دیا ہے ارسطو کم از کم روزمرہ کی آسان زبان کے متعلق یوری پیڈیز سے متفق نہیں بلکہ اس ضمن میں وہ کچھ حد تک اسکائی لس کا ہمنوا ہے، جس کے لحاظ سے شاعری اور ڈرامے کی زبان عام بول چال سے مختلف ہونی چاہیئے۔ یہ دونوں تمثیل نگار اس مسئلے پر بھی مختلف نظریات پیش کرتے ہیں کہ "ایک شاعر کس خاص بنا پر مدح و ثنا کا مستحق ہے" یوری پیڈیز کے خیال میں "اگر اس کا فن حقیقت پر مبنی ہو اور اس کی رائے صائب ہو" لیکن اسکائی لس اسے اپنی ذاتی پسند کا معاملہ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے "جسے میرا دل پسند کرے میں تو اس کی تعریف کروں گا"۔ ارسٹوفینس نے اپنے ڈراموں میں فن اور تنقید کے متعلق اپنے خیالات کو بھی پیش کیا ہے۔ وہ فن اور شاعری کا مقصد تعلیم و تربیت قرار دیتا ہے" اساتذہ کو بچوں سے جو نسبت ہے وہی نسبت شعرا کو نوجوانوں سے ہے" بعض مرتبہ وہ اخلاقی نقطۂ نظر بھی پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے ڈرامے "بادل" میں سقراط پر تنقید کرتے ہوئے اسے ایک ایسا نیم حکیم قرار دیتا ہے جس کی تعلیم، نظم و نسق کو تہ و بالا کرنے کی موجب ہے۔

جہاں تک جمالیات کے دوسرے موضوع "حسن" کا تعلق ہے، سقراط سے پہلے یونانی مفکرین نے اس مسئلے کی طرف کوئی خاص توجہ نہ دی تھی۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ یونانیوں کے لئے "من حیث القوم" "حسن" ایک اعلیٰ قدر بلکہ قدر بالذات تھا۔ قدرتی مناظر اور فنون لطیفہ کی ترقی نے انہیں حسن کا پرستار بنا دیا تھا۔ آزادی کے بعد جس قدر کے وہ سب سے زیادہ مداح تھے وہ حسن تھا۔ لیکن حُسن کیا ہے۔ اس کے متعلق ان کے یہاں نظریاتی بحث زیادہ نہیں ملتی۔ وہ عام طور پر صداقت، حسن اور خیر کو بہت حد تک ہم معنی الفاظ قرار دیتے تھے۔ حسن کو ایک طرف وہ خیر سے متعلق سمجھتے تھے اور دوسری طرف افادہ سے۔ سقراط، افلاطون اور ارسطو نے حسن کے متعلق جو نظریات پیش کئے ہیں وہ انہیں خیالات کی ارتقائی شکلیں ہیں جو اس وقت یونان میں مقبول تھے۔

یونانیوں کے نزدیک فن حقیقت کا پرتو ہے۔ فن کی کامیابی کا انحصار حقیقت کی صحیح عکاسی پر ہے۔ جمالیاتی قدر۔ حسن ۔ کا وجود اسی صحیح عکاسی پر ہے لیکن اگر ایک خاص حقیقت خیر کے منافی ہو تو کیا اس کی عکاسی بھی خیر کی ضامن ہے؟ اور کیا حقیقت کو اعلیٰ تر بنانے کے لئے تخیل کے ذریعے اس میں ردوبدل جائز ہے؟ یہ وہ سوالات تھے جن کے متعلق ابھی تک ان کے ذہن میں واضح جوابات موجود نہ تھے۔ بلکہ انہوں نے ان مسائل پر غور و فکر بھی زیادہ نہ کیا تھا۔ ان میں سے بعض مفکرین مثلاً انکساگورس، تخیل اور رمز و کنایہ کے بھی قائل تھے۔ لیکن اس زمانے کے دوسرے مفکرین عام طور پر ان کی اہمیت کے زیادہ قائل نہ تھے۔ اور انہیں فن کے لئے ضروری نہ سمجھتے تھے۔ اگر حسن، فطرت کا عکس پیش کرنے میں پوشیدہ ہے تو پھر ان چیزوں کی زیادہ ضرورت نہیں رہتی۔ علاوہ ازیں اس کا تعلق صرف صورت اور ہیئت سے رہ جاتا ہے، اور مواد کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے وہ حُسن کو "وحدت فی الکثرت" میں پوشیدہ سمجھتے تھے۔ اور تناسب و ہم آہنگی کو حسن کے اجزائے ترکیبی مانتے تھے۔ اور یہ

تمام صفات ہیئت سے متعلق ہوتی ہیں نہ کہ مواد سے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے وہ حسن کو کافی وسیع معنی میں استعمال کرتے تھے اور اسے خیر وصداقت سے متعلق بلکہ ہم معنی قرار دیتے تھے۔ اور اس طرح وہ مواد کی اہمیت کے بھی منکر نہ تھے۔

سقراط (۴۷۰-۳۹۹ ق م) کی کوئی تصنیف ہم تک نہیں پہنچی۔ شاید اس نے باقاعدہ طور پر کوئی کتاب لکھی ہی نہ ہو یا اگر لکھی ہو تو وہ زمانے کے ہاتھوں تلف ہو گئی ہو، بہر حال تاحال ہم اس کی کسی بھی تصنیف سے محروم ہیں۔ عام طور پر ہم افلاطون کے ابتدائی مکالمات کو سقراط کے نظریات کا حامل سمجھتے ہیں۔ اور بعد کے مکالمات کو خود افلاطون کے نظریات کا۔ افلاطون اس قدر بڑا انسان نہ سہی جتنا بڑا سقراط تھا (سقراط کے برابر اور کوئی انسان آ ہی کب سکتا ہے) لیکن اس کے عظیم مفکر ہونے میں تو کوئی شک ہی نہیں۔ افلاطون کے مکالمات میں سقراط کے نظریات تلاش کرنا دونوں کے ساتھ بھڑا ناانصافی ہے علاوہ ازیں افلاطون کے مکالمات میں حسن اور فن کے متعلق جو نظریات پیش کئے گئے ہیں ان میں خیالات کا ایک ایسا ارتقا موجود ہے کہ انہیں دو حصوں میں تقسیم کرنا ناممکن ہے۔ اس لئے ان تمام خامیوں کے باوجود سقراط کے دوسرے سوانح نگار زینوفون (۴۳۰-۳۵۵ ق م) کی کتاب "میمورابیلا" میں موجود ہیں، بہتر یہی ہے کہ ہم سقراط کے نظریۂ فن اور حسن کے متعلق اپنے آپ کو صرف اس کتاب تک محدود رکھیں، سقراط کے ساتھ یہ بھی ناانصافی ہی کہ اس کے نظریات زینوفون جیسے ورزش، سیر وشکار اور جانوروں کے شائق کے ذریعے ہم تک پہنچیں اور ہم افلاطون کو چھوڑ کر اپنے آپ کو صرف اس کے بیانات تک محدود کر لیں لیکن غالباً اس سے بہتر ہے کہ سقراط اور افلاطون کے نظریات کو ملا دیا جائے۔ یا افلاطون کے خیالات کو سقراط کے نظریات بنا کر پیش کیا جائے۔

سقراط حقیقتاً ایک معلم الاخلاق تھا۔ اس کے خیال میں اعلیٰ ترین قدر خیر ہے۔ ذات خداوندی تک کو وہ "الخیر" سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اخلاقیات میں اس کا نقطۂ نظر

افادیت کا پہلو لئے ہوئے ہو اور وہ خیر کو افادہ کے پیمانے سے ناپتا ہے۔ لیکن اس کے یہاں اِس لفظ کے معنی محدود نہیں ہیں، وہ اسے بہت وسیع معنی میں استعمال کرتا ہے اور اس سے روح کی ابدی رفعت اور عظمت مراد لیتا ہے۔ جس کا حصول صرف خیر کے ذریعے ممکن ہے اس کے لحاظ سے حقیقی حسن صرف اعلیٰ کردار میں ہے۔ صرف اعلیٰ کردار، حسن اور خیر کا پیکر ہوتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کو صرف خیر کی بنیادوں پر استوار کرنا چاہتا ہے اور اسی لئے وہ حسن کو وہ اعلیٰ درجہ اور بلند مرتبہ عطا نہیں کر سکا جس کا حسن حقیقتاً مقتضی ہے۔ وہ حسن کو خیر کی طرح افادہ کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ 'میمورابیلا' میں ارسٹی پس سقراط سے استفسار کرتا ہے کہ کیا وہ بھی کسی شے کو حسین و جمیل تصور کرتا ہے۔ سقراط اس سوال کا جواب مثبت میں دیتا ہے اور کہتا ہے کہ حسین اشیا ایک دوسری سے مختلف ہو سکتی ہیں۔ ایک خوبصورت ڈھال جس کا مقصد وار کو روکنا ہے، وار کرنے والے اوزار یعنی خوبصورت نیزے سے یقینی طور پر مختلف ہو گی۔ ارسٹی پس جواباً سوال کرتا ہے کہ اس طرح تو حسن بھی خیر سے مشابہ ہے (حسن بھی خیر کی طرح افادہ سے متعین ہوتا ہے) سقراط اس طنز کو خندہ پیشانی سے قبول کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جو چیز حسین ہو گی وہ افادہ کے لحاظ سے خیر بھی ہو گی۔ کوڑا اٹھانے کی ایک ٹوکری جو اپنے مقصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے، خوبصورت ہو سکتی ہے۔ لیکن سونے کی ایک ڈھال جس سے اس کا مقصد حاصل نہیں ہو سکتا، بدصورت کہلائے گی۔ وہ تمام چیزیں جو اپنا مقصد پورا کرتی ہیں، خوبصورت اور اچھی ہیں اور اگر وہ اپنا مقصد پورا نہ کریں تو بدصورت اور بری ہیں[1] ایک مکان کی خوبصورتی کا دار و مدار اس کے آرام دہ ہونے پر ہے وہ جس قدر آرام دہ ہے۔ اسی قدر خوبصورت ہے۔ اس کے لحاظ سے کسی ایسی شے میں دلچسپی لینا جس کا کوئی مقصد نہ ہو غلط ہے

---

[1] بحوالہ گرد چہ ۱۶۳

کیونکہ حسن کا وجود بغیر مقصد کے ممکن ہی نہیں بلکہ حسن تو افادہ ہی کی بنا پر حسن ہے اور جب افادہ، حسن اور خیر موجود نہیں تو دلچسپی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سقراط بے غرضانہ ذوق و شوق کا قائل نہیں۔ ہمارے لحاظ سے یہ نظریہ قابل قبول نہیں۔ حسن میں افادیت ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ لیکن حسن کے لئے اس شرط کو لازمی قرار دینے اور حسن کو افادہ اور خیر تک محدود کر دینے سے اتفاق ممکن نہیں۔ حسن کی تخلیق کرنا اور اس سے حظ حاصل کرنا یہ خود وہ اعلیٰ قدریں ہیں کہ حسن کو ان کے سوا دوسری خارجی اقدار کی ضرورت نہیں۔ حسین شے اور حسین تخلیق میں ہماری دلچسپی صرف حسن کی وجہ سے ہوتی ہے تخیلی اور جذباتی طور پر ہم اس وقت اس مقام پر پہنچتے ہیں جہاں ہمارے لئے حسن اور صرف حسن موجود ہوتا ہے۔ حسن کے سوا اور کسی چیز کا خیال نہیں آتا۔ دوسری تمام اقدار ہمارے ذہن سے فراموش ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ حسن، افادہ سے متضاد، مختلف یا غیر متعلق قدر ہے۔ اور دونوں کا یکجا وجود ممکن نہیں۔ حسن اور افادہ کی بحث کا تو یہ موقع نہیں بہر حال اتنا ضرور عرض کرنا ہے کہ یہ دونوں اقدار نہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں اور نہ ہی ایک دوسرے پر منحصر۔ افادہ حسن، خیر اور صداقت یہ تمام اقدار ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں اور ان میں سے ہر ایک میں دوسری تمام اقدار موجود ہوتی ہیں۔

متقدمین کی طرح سقراط بھی بہت حد تک فن کو حقیقت کی نقل اور پرتو ہی سمجھتا ہے اور چونکہ فنکار کے لئے حقیقت کی صحیح عکاسی ممکن نہیں اس لئے اس کا فن کبھی بھی اس عزت و توقیر کا مدعی نہیں ہو سکتا جو ہمارے دل میں حقیقت اور فطرت کی طرف سے ہے۔ لیکن نقل اور عکس کا سوال تو صرف مرئی اشیاء تک محدود ہے۔ کیا فنکار صرف مرئی اشیاء کی نقل پیش کرتا ہے؟ کیا غیر مرئی اشیاء مثلاً انسانی احساسات و جذبات کو پیش نہیں کیا جا سکتا؟ سقراط اس آخر سوال کا جواب منفی میں نہیں مثبت میں دیتا ہے۔[1]

[1] بوزنکیے ص ۲۹

اس کے خیال میں احساسات و جذبات کا اظہار انسانی چہرہ اور خصوصاً آنکھوں کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ سقراط کا یہ جواب کئی لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ یہاں فن کو صرف نقل نہیں سمجھا گیا ہے بلکہ فنکار کے تخیل کے ذریعے اس چیز کو پیش کرنے کا جواز موجود ہے جو وہ آنکھ سے نہیں دیکھتا۔ یہ نقالی نہیں بلکہ صحیح معنی میں تخلیق ہے۔ علاوہ ازیں سقراط پہلا مفکر ہے جو ہماری توجہ اظہار کی اہمیت کی طرف مبذول کراتا ہے۔ موجودہ زمانے میں اظہاریت کے نظریے کو جو اہمیت حاصل ہے اس سے کون واقف نہیں۔ اطالیہ کا مشہور مفکر کروچے اس نظریے کا سب سے بڑا ترجمان ہے اور اس نظریے کو اس قدر مقبول بنانے میں سب سے زیادہ غالباً اسی کی تصانیف کا حصہ ہے۔ کروچے افلاطون سے پہلے بحیثیت علم کے جمالیات کے وجود کا قائل نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اگر کروچے ہی کے نقطۂ نظر سے دیکھا جاتے اور حسن وغیرہ کو اظہار مان لیا جائے تو افلاطون سے پہلے سقراط کو جمالیات کے بنیادی اصول کو پیش کرنے والا ماننا پڑتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ افلاطون نے بہتر اور مفصل طریقے سے جمالیاتی مسائل پر بحث کی ہے۔ لیکن جس مفکر نے ان مسائل کو پیش کیا ہے (چاہے ابتدائی شکل ہی میں سہی) وہ سقراط ہے۔ افلاطون نے ان مباحث کو آگے بڑھایا اور ارسطو نے انہیں ایک علم کی شکل دے دی سقراط کے لحاظ سے حسن اپنی مکمل صورت میں ایک شے میں نہیں ملتا۔ وہ جزوی طور پر ہر جگہ موجود ہے لیکن اسے دیکھنے اور پانے کے لئے محض ادراک کافی نہیں۔ فنکار صرف ادراک کے ذریعے نہ تو حسن کو پا سکتا ہے اور نہ پیش کر سکتا ہے۔ اس کے لئے گہری نظر کی ضرورت ہے۔ اس گہری نظر میں کیا کیا چیزیں ضروری ہیں۔ اس کے متعلق ہمیں سقراط کے یہاں کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ بہر حال سقراط کا یہ نظریہ اس وقت کے عام نظریۂ نقل سے بہت آگے ہے۔ جس کی رو سے حسن صرف نقل اور حکاسی میں پوشیدہ تھا۔ سقراط کے نظریۂ فن اور حسن کو مکمل کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی صحیح لیکن اسے غلط

کہنا بھی ٹھیک نہیں۔ وہ ادھورا اور ناکافی ضرور ہے۔ مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے جمالیات کے متعلق کچھ ایسے نکات پیش کئے ہیں جن میں کافی صداقت پوشیدہ ہے اور جنہیں بعد کے مفکرین نے واضح طور پر پیش کیا ہے۔

افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ ق م) یونانی مفکرین بلکہ مفکرین عالم میں افلاطون کا درجہ بہت بلند ہے اس نے ارسطو کی طرح مختلف علوم کی باقاعدہ منطقی تقسیم تو نہیں کی لیکن مختلف علوم کے اکثر مسائل پر بحث اس کے مکالمات میں اظہار خیال کرتا ہے۔ اس کے نظریات میں دوسرے مفکرین کی طرح ایک باقاعدہ ارتقا ہے جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ ہمیں اس کے مختلف مکالمات میں منتشر طور پر ملتے ہیں۔ لیکن عام طور پر اس کے وہ نظریات مشہور ہیں اور وہ بھی غلط طور پر جو اس نے اپنی مشہور تصنیف "جمہوریہ" کے ابواب دوم، سوم اور خصوصاً باب دہم میں پیش کئے ہیں۔ عام طور پر بتایا جاتا ہے کہ افلاطون فن کی عظمت کا منکر ہے وہ شاعری کو نقالی سمجھتا ہے اور حقیقت سے تین درجے دور۔ شاعروں کو اپنی ریاست میں رہنے کی اجازت نہیں دیتا۔ موسیقی کو تو خیر لیکن مصوری کو تو شاعری سے بھی زیادہ برا سمجھتا ہے۔ ہمارا مقصد نہ ان خیالات کو صرف الزامات بتا کر غلط ثابت کرنا ہے اور نہ غلط طریقے سے ان کی تائید کرنی ہے بلکہ فن اور حسن کے متعلق افلاطون کے جو خیالات اس کے مختلف مکالمات میں ملتے ہیں انہیں صحیح پیش کر دینا ہے تاکہ اس کے صحیح نظریات تک پہنچنے اور انہیں سمجھنے میں مدد مل سکے۔

جہاں تک فنون کا تعلق ہے افلاطون نے سب سے زیادہ شاعری پر بحث کی ہے اور اس کے بعد موسیقی، مصوری، خطابت اور قصہ گوئی وغیرہ پر۔ شروع کے مکالمات فیڈرس اور آئن وغیرہ میں وہ شاعری کو الہام اور وجدان کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ شاعر کے کلام کو شاعری کی دیویوں کا پیغام سمجھتا ہے۔ اور شاعر کو پیغامبر کا مرتبہ عطا کرتا ہے۔ وہ فیڈرس میں جذبے کی چار قسمیں قرار دیتا ہے۔ (۱) پیغمبری

(۲) الہام (۳) شاعری اور (۴) عشق۔ تیسری قسم کے جذب یعنی شاعری کے متعلق وہ کہتا ہے "جذب کی تیسری قسم ان لوگوں سے متعلق ہے۔ جن پر شاعری کی دیویوں کا سایہ ہے یہ دیویاں ان کی لطیف اور دوشیزہ روحوں کو اپنی حفاظت میں لے لیتی ہیں اور فیضانِ سماوی کی وساطت سے ان میں جذبۂ شاعری کو بیدار کر دیتی ہیں۔ . . . . . لیکن وہ شخص جس کی روح پر ان دیویوں کے جنون کا سایہ نہیں پڑا، اس خیال میں مگن شاعری کی مقدس بارگاہ تک پہنچ جاتا ہے کہ وہ اپنے فن کی وساطت سے اس معبد میں داخل ہو سکے گا میں تمہیں یقین دلاتا ہوں کہ اسے اور اس کی شاعری کو کبھی شرفِ باریابی حاصل نہیں ہو سکتا۔" اپنے دوسرے مکالمے "آئی اون" میں بھی افلاطون اسی قسم کے خیالات کو پیش کرتا ہے "شاعری کی دیوی سب سے پہلے کچھ لوگوں کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے بعد ان اشخاص سے جو روحانی طور پر فیضیاب ہو چکے ہیں، دوسرے اشخاص سلسلہ بہ سلسلہ متاثر ہوتے ہیں۔ شعراء اپنی نظمیں اپنے فن کی بدولت نہیں کہتے بلکہ اس لئے کہ ان پر دیویوں کا سایہ ہوتا ہے۔ اور وہ ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ . . . . . وہ صرف ان چیزوں کے بیان پر قادر ہوتے ہیں۔ جن پر شاعری کی دیویاں ان کو ابھارتی ہیں۔ جب ان کو یہ وجدان حاصل ہوتا ہے تو مختلف شعراء مختلف اصناف میں شعر کہتے ہیں۔ اور ان میں سے جس شخص کو ایک خاص صنف میں ملکہ ہوتا ہے۔ وہ دوسری صنف میں شعر کہنے پر قادر نہیں ہوتا۔ کیونکہ شاعر فنی صلاحیت کی بدولت شعر نہیں کہتا۔ . . . . خدا شعراء کے اذہان کو چھین لیتا ہے اور ان کو اپنے کارپرداز کی حیثیت سے استعمال کرتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح کہ وہ اولیا اور پیغمبروں کے ذہن کو استعمال کرتا ہے۔ تاکہ سامعین اچھی طرح سمجھ لیں کہ وہ اپنے طور پر باتیں نہیں کر رہے بلکہ وہ یہ اعلیٰ اشعار

غیر شعوری طور پر کہتے ہیں، کیونکہ خدا بذاتِ خود متکلم ہوتا ہے۔ اور ان شعراء کے ذریعے وہ ہم سے ہم کلام ہوتا ہے۔"[1]

"فیدرس" میں افلاطون شاعری اور دوسرے فنونِ لطیفہ میں صداقت پر بھی زور دیتا ہے۔ اور اگر شعرا کا کلام صداقت پر مبنی ہو تو وہ انہیں فلسفی کا لقب دینے کے لئے تیار ہے۔ "اگر ان کی تصنیفات حقیقت و صداقت پر مبنی ہوں۔ اور جب ان کی آزمائش کی جائے تو وہ اس کا ثبوت اور جواز پیش کر سکیں،...... تو انہیں نہ صرف شاعر، خطیب اور قانون داں کہا جائے گا بلکہ وہ ایک اعلیٰ تر لقب کے مستحق ہیں۔ ایسا خطاب جو ان کی زندگی کے سنجیدہ مشاغل کے شایانِ شان ہو...... عاقل تو میں انہیں نہیں کہوں گا۔ کیوں کہ یہ ایک مقدس لفظ ہے۔ جو صرف خدا کی صفت ہے۔ لیکن محبانِ علم و دانش یا فلسفی ان کے لئے معقول اور موزوں لقب ہوگا۔"[2]

اپنے مکالمے "سمپوزیم" میں افلاطون شاعر کو اس سے بھی بڑا مرتبہ دیتا ہے۔ یہاں وہ شاعر کو خالق اور شاعری کو تخلیق قرار دیتا ہے۔ اور اس کے بعد وہ کہتا ہے "سب سے پہلے وہ ایک شاعر ہے...... نہ صرف شاعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ ہے۔ اگر وہ شاعر نہ ہوتا تو بھلا شاعری کا سرچشمہ کیسے بن سکتا! اسی کے فیض سے شاعر حقیقی طور پر شاعر بنتا ہے چاہے اس سے پہلے وہ اس نعمت سے بالکل ہی محروم کیوں نہ ہو۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ عشق کا دیوتا شاعر ہے۔ اور تمام فنونِ لطیفہ اسی کے طفیل پایۂ تکمیل تک پہنچتے ہیں۔ اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ تمام جاندار اسی کے آفریدہ ہیں۔ کیا یہ تمام چیزیں اسی کی عقل و دانش کا کرشمہ نہیں۔ اور جہاں تک فنکار کا تعلق ہے ان میں سے صرف وہی شہرت کے مالک بنتے ہیں، جنہیں اس کا فیضان حاصل ہوتا ہے۔ اور جو اس

---

[1] بوزنکے، ص ۵۳ تا ۲۷۸

دیوتا سے فیضیاب نہیں ہوتے۔ وہ تاریکیوں میں بھٹکتے رہتے ہیں۔ حسن کی محبت سے اس ہی سما میں ہر خیر اور خوبی کی نمو ہوئی ہے۔[۱]

اسی مکالمے میں افلاطون سقراط کی زبان سے ڈیوٹی ما کے الفاظ ادا کرتا ہے۔ "تمام آفرینش اور عدم سے وجود میں آنا شاعری یا تخلیق ہے اور تمام فنون کے طریقہائے کار تخلیقی ہوتے ہیں۔ اور تمام فنون کی تخلیق کرنے والے خالق یا شاعر ہیں"

"ریاست" کے علاوہ جس مکالمے میں افلاطون نے شاعری کے خلاف کچھ کہا ہے وہ "جورجیس" ہے۔ اس مکالمے میں افلاطون کے لحاظ سے حقیقی اور اعلیٰ فنون کا اصل مقصد انسان کی اعلیٰ اقدار کو پیش کرنا ہے۔ اور دوسرے فنون صرف حظ آفرینی کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ حظ مستحسن بھی ہو سکتا ہے اور غیر مستحسن بھی۔ لیکن یہ دوسری قسم کے فنون، حظ کی نوعیت کا خیال کئے بغیر صرف حظ اور مسرت کو اپنا مقصد بنا لیتے ہیں۔ اور اعلیٰ اقدار کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اس قسم کے حظ آفریں فنون تر وہ شاعری کی مختلف اصناف کو شامل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ یونانیوں کے نزدیک سب سے اعلیٰ صنف یعنی المیہ کے متعلق سوال کرتا ہے کہ "جہاں تک المیہ کی دیوی — اس مقدس اور جلیل القدر ہستی — کا تعلق ہے، اس کی آرزوئیں اور امنگیں کیا ہیں؟ کیا اس کی تمام تر غرض و غائت اور تمنا تماشائیوں کی محض حظ آفرینی نہیں؟ کیا وہ غیر مستحسن حظ سے برسرِ پیکار ہوتی ہے۔ اور ان لطیف معائب کو پیش کرنے سے انکار کر دیتی ہے؟ کیا یہ برضا و رغبت الفاظ اور گیتوں میں خوش آیند لیکن ناگوار صداقتوں کا اظہار نہیں کرتی؟ اس کی سیرت کے متعلق تمہارا کیا خیال ہے؟"[۲] یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ افلاطون شاعری کو احترام کی نظروں سے دیکھتا ہے اور اس کا مقصد حظ آفرینی بھی سمجھتا ہے لیکن اعلیٰ قسم کا حظ نہیں بلکہ ادنیٰ قسم کا اور اس بنا پر وہ المیہ تک کو ناپسند کرتا ہے۔

---

[۱] بورنگے ۱۹۶ تا ۵۰۲

اب آئیے اس کی مشہور تصنیف "ریاست" کی طرف۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ افلاطون نے "ریاست" کے ابواب دوم، سوم اور دہم میں فن کے متعلق اپنے نظریات پیش کئے ہیں یہاں اس کا انداز کچھ مختلف معلوم ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شروع میں افلاطون مختلف فنون کی وقعت اور اہمیت کا زبردست قائل تھا۔ کیونکہ وہ اپنے شروع کے مکالمات میں فنونِ لطیفہ پر فنی اور جمالیاتی اصولوں کے پیش نظر بحث کرتا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اس کے نظریات میں کچھ تبدیلی ہوتی جاتی ہے اور "ریاست" کے دسویں باب میں یہ تبدیلی نسبتاً زیادہ واضح ہو جاتی ہے۔ کیونکہ یہاں وہ فنون کو اخلاقی، تعلیمی اور علمی معیار سے جانچتا ہے۔ اس کے نظریات میں یہ تبدیلی آہستہ آہستہ آتی ہے اور اسی بناء پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون کے نظریات میں ہمیں ایک ارتقاء ملتا ہے یہاں ہمیں اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہیئے کہ "فیدروس" اور "سمپوزیم" وغیرہ میں وہ شاعری پر فنی اور معیاری نقطہ نظر سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے کہ اعلیٰ شاعری کس قدر اہمیت اور وقعت کی مالک ہے۔ لیکن "ریاست" میں اس کا نقطۂ نگاہ مختلف ہو جاتا ہے۔ "ریاست" میں وہ اپنی علمی ریاست کے لئے ایک دستور پیش کر رہا ہے۔ یہاں اسے شاعری، قصہ گوئی اور مصوری وغیرہ سے بحیثیت فنونِ لطیفہ کے بحث نہیں بلکہ وہ انہیں تعلیم دینے اور اخلاق کو بہتر بنانے کا ایک ذریعہ سمجھتا ہے۔ اور پھر اس مقصد کے پیش نظر وہ دیکھتا ہے کہ کس طرح کی شاعری قابلِ قبول ہے اور کس قسم کے شاعروں کو وہ اپنی ریاست میں رہنے یا نہ رہنے کی اجازت دے سکتا ہے۔ یہاں افلاطون فنونِ لطیفہ کے لئے پھر صداقت اور حقیقت کو ایک بنیادی صفت قرار دیتا ہے۔ اور کسی شاعر اور قصہ گو کو اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ کوئی ایسی چیز پیش کریں جس کی بنیادیں صداقت پر استوار نہ ہوں۔ وہ ہومر پر اسی نقطہ نظر سے تنقید کرتا ہے کہ وہ کبھی خدا کو شر کی علت قرار دیتا ہے اور کبھی دیوتاؤں کو جیسے بدلہ کر بیر کرتے ہوئے ... حالانکہ یہ حقیقت کے بالکل خلاف ہے کیونکہ نہ خدا شر کی علت ہے اور نہ

دیوتا بھیس بدل کر دوسروں کو دھوکا دیتے ہیں۔ اگر نوجوانوں کے سامنے اس قسم کی باتیں پیش کی جائیں گی۔ تو ان کے دل میں دیوتاؤں کی عزت باقی نہیں رہ سکتی۔ حالانکہ افلاطون کا مقصد یہ ہے کہ "ریاست کے سرپرست اور محافظ حتی الامکان دیوتاؤں کے پجاری اور بالکل ان جیسے بنیں"[1] وہ اخلاقی معیار سے فنونِ لطیفہ کو پرکھتا ہے۔ اور اسی بناء پر شاعروں سے متوقع ہے کہ وہ شاعری میں صرف اعلیٰ اقدار کو پیش کریں۔ وہ شجاعت کی تعلیم دیں نہ کہ بزدلی کی۔ صبر و تحمل کو پیش کریں نہ کہ آہ و بکا کو۔ جذبات پر قابو پانا سکھائیں۔ نہ کہ المیہ اور طربیہ کے ذریعے جذبات کو برانگیختہ کریں۔ ضبطِ نفس کے طریقے بتائیں۔ نہ کہ خواہشات کی تسکین کے۔ وہ باب دوم اور سوم میں شاعری کے خلاف نہیں بلکہ صرف اس شاعری کے خلاف ہے جو معیارِ اخلاق پر پوری نہ اترتی ہو۔ اس شاعری کے خلاف ہے۔ جو نوجوانوں کو غلط قسم کے نظریاتِ زندگی دے۔ وہ شاعری کا مداح ہے۔ لیکن اسے اخلاق اور تعلیم کے اصولوں سے جانچتا ہے۔ یہاں ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ یونانیوں میں شاعری تعلیم کا ایک جزو لاینفک تھی۔ نوجوانوں کو مشہور شاعروں کا کلام اس وجہ سے سنایا، پڑھایا اور زبانی یاد کرایا جاتا تھا کہ وہ اسے اپنی زندگی میں اپنا رہبر بنائیں اور ان میں پیش کردہ اصولوں کو اپنائیں۔ یہاں افلاطون اس شاعری کو چاہتا ہے جو نوجوانوں میں اعلیٰ اخلاقی اقدار پیش کرے۔ "نامور افراد کے صبر و تحمل کے اعمال و اقوال انہیں ضرور دیکھنے اور سننے چاہئیں۔۔۔۔ لیکن ہم ان کو نذر اور نذرانے قبول کرنے والے اور زر و مال کا شیدائی نہیں بننے دیں گے"[2]

باب سوم میں افلاطون نے شاعری کے موضوع کے علاوہ اسلوب اور ہیئت پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ اسلوب کے لحاظ سے وہ شاعری کی تین قسمیں قرار دیتا ہے۔ اول غنائیہ۔ اس کا انداز بیانیہ ہوتا ہے اور اس میں شاعر قوم سے بلاواسطہ خطاب کرتا

لے بوزنکے ۲۸۳ تا ۳۹۰

ہے۔ دوم تمثیل جس میں طربیہ اور المیہ شامل ہیں۔ اس کی بنیاد ہی نقل پر استوار ہوتی ہیں۔ اس
میں شاعر خود کلام نہیں کرتا بلکہ کرداروں کے ذریعے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا ہے اور سوم رزمیہ
میں منفرد جہاں دونوں اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے[1]۔ باب سوم کے باقی حصے اور باب دہم میں افلاطون شاعری
پر جو کچھ بحث کرتا ہے وہ صرف المیہ اور طربیہ کے متعلق ہے نہ کہ تمام شاعری کے متعلق۔ وہ صرف نقالی اور تمثیل
کے خلاف ہے۔ افلاطون کے نظریئے کے متعلق عام طور پر یہ غلط فہمی ہے کہ وہ شاعری کے خلاف ہے لیکن
اگر ان دونوں ابواب کا سیاق و سباق کے پیش نظر باقاعدہ طور پر مطالعہ کیا جائے تو واضح ہو جاتا ہے۔ کہ
یہاں وہ شاعری کی صرف اس صنف پر بحث کر رہا ہے جس کا تعلق نقل سے ہے۔ اب اس کے پیش نظر
غنائیہ شاعری نہیں رزمیہ بھی صرف اس حد تک ہے جس حد تک اس کا تعلق نقل سے ہے۔ نقل
اور تمثیل کی مخالفت کی دو وجوہ ہیں۔ اول اخلاقی اور دوم اساسی . . .
کا حقیقت [illegible] دور ہے [illegible] افلاطون اپنی ریاست کی بنیاد ہی اس اصول پر رکھتا
ہے کہ ایک شخص صرف ایک کام کر سکتا ہے اور ایک شخص کو ایک سے زیادہ کام کرنے
کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔ ہم اپنی ریاست میں ایک موچی کو صرف [illegible] موچی بنائیں
گے جہاز ران نہیں۔ ایک کاشتکار صرف [illegible] کا پیشہ [illegible] اور ایک فوجی
صرف ایک فوجی رہنے کو تاکید کریں۔ اور اسی طرح زندگی کے ہر شعبے میں یہی اصول کار فرما
ہے۔ تمثیل میں اس اصول پر عمل درآمد نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک ہی شخص کو مختلف پارٹ ادا
کرنے پڑتے ہیں۔ اس لئے افلاطون اس کے خلاف ہے۔ اگر کوئی ایسا چالاک شخص ہمارے
سامنے آئے جو ہر قسم کے کرداروں کا روپ بھر سکے اور ہر نوع کی چیزوں کی پیشکش میں
مہارت رکھتا ہو۔ اور وہ اپنی شاعری میں اس کا اظہار یا ذاتی طور پر اس کی نمائش کرنے
کی تجویز پیش کرے تو ہم اس کے سامنے سر تسلیم خم کر دیں گے کیونکہ وہ ایک شیریں کلام شاعر
معروف و معزز شخص اور مجموعہ عجائب ہستی ہے۔ ہم اس کی پرستش بھی کریں گے۔ لیکن اسے

[1] بوزنکے ص ۳۹

یہ بھی بتا دیں گے کہ قانونی پابندیوں کے باعث اس جیسے شخص کی ہماری ریاست میں کوئی جگہ نہیں، ہم اسے مقدس خوشبوؤں سے معطر کر کے اور اس کے سر پر اون کے گجرے سجا کر اسے کسی اور شہر کو روانہ کر دیں گے"۔ اس مکالمے کے پیش نظر یہ سمجھا جاتا ہے کہ افلاطون شاعر کو اپنی ریاست سے شہر بدر کر رہا ہے۔ حالانکہ ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقتاً ایسا نہیں۔ وہ شاعر کو نہیں بلکہ ایک خاص قسم کے شاعر کو شہر بدر کر رہا ہے، وہ شاعر جس کی شاعری غنائیہ اور رزمیہ نہیں بلکہ تمثیلی ہے۔ وہ تو نقل اور تمثیل کو بھی لائق ستائش سمجھتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اعلیٰ اقدار کی نقل ہو۔ "ہم اپنی روح کی صحت کی خاطر صرف ایسے سنجیدہ اور متین شاعر یا داستان گو کو مقرر کریں گے جو نیک سیرت لوگوں کی روش کا تتبع کریں، اور ان اصولوں کی پیروی کریں جو ہم اپنے سپاہیوں کی تعلیم کے لئے وضع کرتے ہیں"[۸]

باب دہم میں بھی افلاطون تمام شاعری سے نہیں بلکہ صرف تمثیلی شاعری سے بحث کرتا ہے اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ یہاں وہ صرف شروع میں نقل اور تمثیلی شاعری کے الفاظ استعمال کرتا ہے اور بعد میں صرف شاعری کا لفظ۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اگر سیاق وسباق کو پیش نظر رکھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں بھی اس کا مطلب صرف تمثیلی شاعری سے ہے نہ کہ تمام شاعری سے۔ ارسطو تمام شاعری کو نقل قرار دیتا ہے۔ لیکن افلاطون ایسا نہیں کرتا۔ نظریہ اعیان، کو صرف تمثیلی شاعری پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ نہ کہ تمام شاعری پر۔ اور اسی طرح مصوری کا بھی صرف اسی قسم کی شاعری سے مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ نہ کہ بیانیہ اور غنائیہ سے۔ افلاطون کے لحاظ سے شاعری، ماضی، حال اور مستقبل کے واقعات کا بیان ہے۔ ماضی اور حال کی نقل تو ممکن ہے۔ لیکن جن محدود معنوں میں افلاطون یہ لفظ 'نقل' استعمال کرتا ہے۔ اس مفہوم میں مستقبل کے واقعات کی نقل ممکن ہی نہیں۔ علاوہ ازیں بیانیہ اور غنائیہ شاعری میں بھی نقل کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ نقل صرف تمثیل سے متعلق ہے۔ یا پھر کچھ حد تک

[illegible]

رزمیہ شاعری بیانیہ اور تمثیل دونوں سے مرکب ہے۔

افلاطون تمثیلی شاعری کو 'نقل کی نقل' اور 'پرتو کا پرتو' قرار دیتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ صرف 'تصور' کو حقیقت مانتا ہے۔ یہ عالم وجود اور اس کی ہر شے اس 'تصور' کی نقل ہے، اس کا عکس، پرتو اور پرچھائیں ہے۔ حقیقی شے عالم بالا میں بحیثیت ایک تصور کے موجود ہے۔ اس دنیا کی ہر شے ایک خاص تصور کی ناقص نقل ہے۔ اصل کرسی یہ نہیں ہے جو ہم آپ دیکھتے ہیں۔ بلکہ وہ تصور ہے جو ہماری آپ کی آنکھوں سے پوشیدہ ہے اور جس کی نقل یہ کرسی ہے۔ ایک مصور اس نقلی کرسی کی نقل پیش کرتا ہے، مصور کی طرح تمثیلی شاعر بھی نقل کی نقل پیش کرتا ہے اور اس نظریئے کے تحت افلاطون مصوری اور تمثیلی شاعری کو 'حقیقت سے تین درجے دور' اور 'نقل کی نقل' قرار دیتا ہے۔

نہ صرف یہ بلکہ افلاطون اس قسم کی شاعری پر ایک اور پہلو سے بھی تنقید کرتا ہے اور یہ پہلو اخلاقی ہے۔ فنکار کے متعلق وہ لکھتا ہے "ہم اس کو اپنی منضبط اور منظم ریاست میں شامل کرنے سے انکار کرنے میں حق بجانب ہیں، کیوں کہ وہ احساسات اور جذبات کو بیدار اور مشتعل کرتا ہے۔ ان کی پرورش کرتا اور انہیں تقویت بخشتا ہے۔ جس سے عقل کو ضعف اور ضرر پہنچتا ہے"۵ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون اس شاعری اور فن کے خلاف ہے، جو جذبات کو برانگیختہ کرے۔ اور عقل کی بجائے جذبات کی طرف بہا لے جائے۔ اس کے برخلاف وہ اس شاعری کا مداح ہے، جس میں یہ عیوب نہ ہوں "دیوتاؤں کی حمد وثنا اور بزرگوں کی نعت و منقبت ہی ایسی شاعری ہے جسے اس ریاست میں جگہ دی جا سکتی ہے" ان الفاظ سے نہایت واضح طور پر یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ وہ شاعر اور شاعری کو شہر بدر نہیں کر رہا۔ بلکہ صرف ایک خاص قسم کی شاعری کو۔ اور وہ بھی اس بنا پر کہ وہ ان چیزوں کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ جنہیں پیش کرنا افلاطون اخلاقی

---

۵ . جونز ۶۰۵

طور پر مضر سمجھتا ہے۔ اگر یہ تمثیلی شاعری بھی اپنے موضوعات کو بدل کر ان چیزوں کو پیش کرے۔ جو اخلاقی طور پر قابلِ قبول ہوں تو افلاطون کو اس تمثیلی شاعری پر بھی کوئی اعتراض نہیں۔

اگرچہ افلاطون نے تمثیلی شاعری پر اخلاقی وجوہ کی بنا پر بہت سی پابندیاں عائد کر دی ہیں۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے۔ کہ اسے اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا بھی پورا احساس ہے۔ کہ وہ المیہ کے ساتھ انصاف نہیں کر رہا ہے۔ وہ جب بھی ہومر کا ذکر کرتا ہے۔ تو نہایت ہی عزت اور احترام کے ساتھ "ہم تسلیم کرتے ہیں کہ ہومر شعرا میں سب سے عظیم اور اولین المیہ نگار ہے" نہ صرف یہ بلکہ اسے یہ بھی احساس ہے کہ وہ المیہ کی دیوی کو اپنی ریاست سے نکال کر کوئی بہت اچھا کام نہیں کر رہا۔ وہ اخلاقی اصولوں کی بنا پر اسے نکال رہا ہے۔ لیکن جب وہ اس کی فنی خوبیوں پر نظر ڈالتا ہے تو اس کے اندر سویا ہوا شاعر جاگ اٹھتا ہے۔ وہی شاعر جس نے خود جوانی میں ایک تمثیل رقم کی تھی۔ وہ شاعری کی دیوی کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ وہی شاعری کی دیوی جس کا سایہ تمام عمر اس کے اوپر رہا اور جو اس کے تمام مکالمات میں ہمیشہ جلوہ گر رہی۔ یہی وہ کشمکش ہے جس کی بنا پر آخر افلاطون یہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ "ہم اپنے عزیز دوست (تمثیلی شاعری) اور اس قسم کے دوسرے فنون کو یقین دلاتے ہیں کہ اگر وہ ایک منظم ریاست میں اپنے وجود کا استحقاق ثابت کر دے تو ہمیں اس کو واپس بلانے میں خوشی حاصل ہوگی۔ ہم اس کے حسن سے مسحور ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ہم صداقت کو قربان نہیں کر سکتے کیونکہ میرے دوست کیا تم بھی تو اس پر اتنے ہی فریفتہ ہو جتنا ہیں۔ خاص طور پر جب وہ ہومر کے کلام میں جلوہ نما ہوتی ہے،"

وہاں۔ مجھے تو بس دیوانہ سمجھو،

پھر تو میرا خیال ہے کہ میں اسے واپسی کی اجازت دینی ہی پڑے گی۔ لیکن صرف اس

شرط پر۔ کہ وہ غنائیہ یا کسی بھی صنف کے ذریعہ اپنا حق ثابت کر دے،

ریقیناً

"ہم تو اس پر بھی تیار ہیں۔ کہ اس کے وہ پرستار جو شاعری کے عاشق ہیں لیکن خود شاعر نہیں، نثر میں اس کی حمایت کریں۔ وہ صرف یہ ثابت کر دیں کہ وہ صرف حظ آفرینی ہی نہیں بلکہ ریاست اور انسانی زندگی کے لئے مفید اور سود مند بھی ہے۔ تو ہم ان کی باتوں کو نہایت ہمدردی سے سنیں گے۔ کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ وہ افادہ اور انبساط دونوں کی حامل ہے تو اس کی واپسی میں، ہمارا فائدہ ہی فائدہ ہے"[۱]

فنونِ لطیفہ اور شاعری کے پرستاروں نے ارسطو سے لے کر اب تک فنونِ لطیفہ اور شاعری کی حمایت کی ہے اور اسے نہ صرف افادہ اور انبساط کا حامل قرار دیا ہے۔ بلکہ خیر اور صداقت کا بھی۔ مملکتِ حسن پر تو وہ حکمران ہے ہی۔ نہ صرف یہ بلکہ اس کے حقیقی پرستاروں نے اس حد تک دعوے کیا ہے اور یہ دعویٰ کچھ غلط بھی نہیں۔ کہ فن اور شاعری اعلیٰ ترین قدر ہے، تمام اقدار سے ارفع، تمام اقدار سے افضل۔

سقراط حسن اور افادہ کو ایک مانتا تھا اور افلاطون حسن اور خیر کو۔ 'فلائی بس' میں افلاطون سقراط سے یہ الفاظ ادا کرتا ہے "میرے خیال میں خیر حسن ہے"[۲] 'سمپوزیم' میں سقراط، اگاتھون سے سوال کرتا ہے "کیا خیر حسن نہیں ہوتا؟" اور وہ اس سوال کا جواب اثبات میں دیتا ہے[۳]۔ اسی مکالمے میں ڈیوٹی ما حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ قرار دیتی ہے اور دونوں کو مسرت کا ضامن بتاتی ہے۔ 'ریاست' میں افلاطون ایسے شخص کو بے وقوف سمجھتا ہے جو حسن کو خیر کے سوا کسی اور پیمانہ سے ناپتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ خیر کو حسن قرار دیتا ہے اور شر کو قبیح۔ وہ حسن اور صداقت کو بھی ایک دوسرے سے بہت ہی قریب سمجھتا ہے اور حسن کو صداقت کا نور کہتا ہے۔ افلاطون اور دوسرے یونانی مفکرین حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ

۱۔ ایضاً ص ۶۰ ۲۔ ص ۲۱۶ ۳۔ ص ۲

قرار دینے میں کچھ حد تک تو ضرور ٹھیک ہیں کیونکہ یہ دونوں اصول معیاری ہیں اور دونوں کا تعلق کافی حد تک عمل سے ہے۔ لیکن ان دونوں کو ایک ہی سمجھ لینا بھی زیادہ صحیح نہیں کیونکہ حسن کا تعلق پسندیدگی اور تحسین سے زیادہ ہے۔ اور خیر کا ارادہ سے، حسن حیاتی اشیاء مثلاً انسانی چہرہ، فطرت اور فن میں بھی موجود ہے۔ لیکن افلاطون کے خیال میں اعلیٰ حسن انسانی کردار کی صفت ہے جو "الخیر" تک ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ "سمپوزیم" میں وہ اسے "اعلیٰ اور ازلی حسن" کہتا ہے اور "ریاست" میں "الخیر" اور "تصورِ خیر" ان تمام الفاظ سے اس کی مراد خدا کی ذات ہے۔ اس ذات میں خیر، حسن اور صداقت بدرجہ اتم موجود ہیں نہ صرف موجود ہیں، بلکہ وہ ان اقدار کا سرچشمہ ہے [illegible] تمثیلی فنون چونکہ ان حیاتی اشیاء کی نقل ہوتے ہیں، اس لئے افلاطون ان فنون میں حقیقی حسن کے وجود کا قائل نہیں۔ بلکہ اس کے لحاظ سے ان میں حسن کے صرف پرتو کا پرتو ہوتا ہے اور اس طرح وہ حسن مطلق سے تین درجے دور ہوتے ہیں۔ حسن مطلق کا یہی وہ نظریہ ہے جسے بعد میں فلاطینس نے ترقی دی اور وہاں سے یہ نظریہ عجمی تصوف میں در آیا۔

حسن کا شیدائی، حیاتی اشیاء کے حسن سے جو جزوی اور ناقص طور پر ان اشیاء میں جلوہ فرما ہوتا ہے، حسن مطلق کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتا ہے۔ انسانی چہرہ کا حسن اسے بس سے اعلیٰ حسن کی طرف لے جاتا ہے۔ جس کی بنا پر زندگی کے اعلیٰ اصول وجود میں آتے ہیں۔ اس سے آگے کردار کے حسن کی منزل ہے جو عقل و فراست کی وساطت سے حاصل ہوتی ہے۔ حسن کا شیدائی جب اس منزل سے بھی آگے نکلتا ہے تو اسے حسن مطلق کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یہی وہ حسین مطلق ہے۔ جو ازلی اور ابدی ہے، جو ہر حسین شے [illegible] جو کامل، واحد، سادہ اور قائم ہے، جو نہ بڑھتا ہے نہ گھٹتا ہے۔ جو ماوراء سے اوصاف سے [illegible] آنکھوں سے نہیں بلکہ دل کی آنکھوں سے نظر آسکتا ہے۔ [illegible]

[illegible]

قرار دیتا ہے "سمپوزیم" اور "فیدروس" میں اس نے حسن کو خیر پر ترجیح دی ہے۔ خداوند عالم کے حسن قدیم کے نظارے کی خواہش کا بیدار ہونا ہی، اس تحریک کو باعث بنتا ہے جسے کہ ہم دیوانگی یا عشق کہتے ہیں۔ یہ ہم دیوانگی دل انسانی میں تمناؤں کو بیدار کرتا ہے جوش و خروش کو جنم دیتا ہے۔ شباب کو جرأت رندانہ سے ہمکنار کرتا ہے۔ اور شاعر رنگین نوا کے نغموں میں بستا ہے۔ حسن کے بے شمار درجے ہیں۔ مگر ان سب کا اصل وہی حسن مطلق ہے۔ حسن منفرد، قابل تغیر و فنا پذیر ہوتا ہو لیکن الوہی حسن ابدی ہے۔ اس لحاظ سے ہر حسین شے اہم ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ الوہی حسن میں شریک ہوتی ہے۔ یا یہ کہ الوہی حسن اس شے میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فطرت حسین ہے، اس لئے وہ اس حسن قدیم و واحد میں شریک ہے۔ ہر حسین شے کا نظارہ ہمیں حسن ازل کی یاد دلاتا ہے اور یہی بنا ہے اس پر اسرار حظ، جذبے اور خوشی کی جو کسی حسین شے کو دیکھ کر ہمیں حاصل ہوتی ہے۔ حسن ازل ان لوگوں پر ایک حیرت افزا جلوے کی مانند ظاہر ہوتا ہے جو اسے محبوب رکھتے ہیں۔ اور جن میں تاب نظارہ ہوتی ہے جو اس کی معرفت سے ہمکنار ہوتے ہیں اور آخر دم تک اس کا کلمہ پڑھتے ہیں۔[1]

مندرجہ بالا نظریہ کو ہم افلاطون کا مابعد الطبیعاتی نظریۂ حسن کہہ سکتے ہیں۔ وہ حسن کے معروضی نظریہ کا بھی قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن موضوع کی صفت نہیں بلکہ معروض یعنی شے مدرکہ کی صفت ہے۔ حسن دیکھنے والی آنکھ میں نہیں بلکہ اس شے میں ہے جسے آنکھ دیکھتی ہے۔ معروضی طور پر حسن، وحدت اور تناسب میں پوشیدہ ہے۔ وحدت کا مطلب وحدت فی الکثرت ہے۔ حسین شے مختلف اجزاء سے مربوط ہوتی ہے۔ اور یہ اجزا ایک دوسرے میں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ان کا انفرادی وجود ختم سا ہو جاتا ہے ان کی کثرت وحدت کا روپ دھار لیتی ہے اور یہی وحدت فی الکثرت ہے۔ تناسب کے اجزائے ترکیبی، توازن، ہم آہنگی اور اتحاد ہیں۔ اپنے مکالمہ "فیلی بس" میں افلاطون، حسن کی

---

[1] فلسفہ اقبال پروفیسر شریف ص۵

اور تناسب کو ہم معنی الفاظ قرار دیتا ہے اور صداقت کو ان سب میں جاری و ساری سمجھتا ہے سلہ۔ افلاطون کے خیال میں علم ریاضی اور ہندسہ تمام علوم میں بنیادی حیثیت کے مالک ہیں۔ وہ اپنے نظریۂ حسن میں بھی ریاضی کی حسین نسبتوں کو پیش کرتا ہے اور حسن کا دارومدار اسی تناسب پر رکھتا ہے۔ تناسب کا یہ نظریہ بعد میں نہ صرف مقبول ہوا بلکہ اس کے پیش نظر حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی اور مختلف تناسب پیش کئے گئے اور دعویٰ کیا گیا کہ حسن اس تناسب میں پوشیدہ ہے نہ کہ کسی دوسرے تناسب میں۔ یہ تو بالکل دوسری بحث ہے۔ کہ حسن موضوعی ہے۔ یا معروضی یا معروض اور موضوع میں ایک خاص تعلق اور رشتہ کا نام حسن ہے۔ اگر حسن کو معروض اور موضوع میں ایک خاص تعلق سمجھ لیا جائے (اور راقم الحروف کے خیال میں حسن کا یہی نظریہ ٹھیک ہے) تو یہ تعلق اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا جب تک کہ معروض میں وہ صفات موجود نہ ہوں جو افلاطون نے پیش کی ہیں۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ معروض میں کچھ اور صفات کی موجودگی بھی ضروری ہے بہرحال افلاطون کی پیش کردہ صفات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون نے جمالیات کے دونوں پہلوؤں۔ فن اور حسن۔ پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اس کے نظریات کلی طور پر قابل قبول نہ سہی لیکن اس نے ان مسائل کو مفصل طور پر پیش کیا اور آنے والے مفکرین کے لئے سوچ بچار کی نئی نئی راہیں تراشیں۔ جن پر چل کر بعد میں جمالیات اور تنقید نے کافی ترقی کی۔ اور عمرانی علوم کی صف اول میں جگہ حاصل کی۔

[illegible]

تنقید فن اور حسن کے متعلق افلاطون کے نظریات ہمیں یکجا نہیں ملتے۔ بلکہ وہ اس کے مختلف مکالمات میں منتشر ہیں۔ اس کے برخلاف اس کے شاگرد ارسطو کے یہاں تنقید اور جمالیات کے متعلق مفصل اور مدلل بحث اس کی دو کتابوں "الشعر" اور "الخطابہ" میں موجود ہے۔ اشارات تو بعض اور کتابوں مثلاً "سیاسیات" میں بھی مل جاتے ہیں لیکن مندرجہ بالا دونوں کتابیں اور خاص طور پر "الشعر" تو صرف جمالیات اور تنقید ہی کے موضوع پر ہیں۔ یونانیوں میں ارسطو وہ پہلا مفکر ہے جس نے علوم کی باقاعدہ تقسیم کی اور مختلف علوم پر مختلف کتابوں میں باقاعدہ علمی طور پر بحث کی۔

ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا لیکن استاد و شاگرد کے نظریات میں کافی اختلاف موجود ہے۔ افلاطون[1] تخیل پسند تھا اور ارسطو حقیقت پسند۔ افلاطون فلسفی تھا اور ارسطو سائنس دان۔ افلاطون کو نامعلوم کی جستجو کا شوق تھا اور ارسطو کو جہاں گردی کا۔ افلاطون علم کو تصوف اور مافوق الطبیعات کا پیش خیمہ بنانا چاہتا تھا۔ ارسطو تجربے اور معلومات کو ترتیب دینا چاہتا تھا۔ افلاطون نے انسان کے ضمیر کو روشن کیا۔ ارسطو نے ذہن کو۔ افلاطون اخلاقی اور مذہبی تفکر کا بانی ہے ارسطو علمی تحقیق کا۔ دونوں کے جمالیاتی نظریات میں بھی یہ فرق موجود ہے۔ افلاطون نے ایک طرف حسن مطلق سے بحث کی

---

[1] تاریخ فلسفہ سیاسیات۔ از پروفیسر محمد مجیب

ہے۔ اور دوسری طرف حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ قرار دیا ہے۔ ارسطو کو حسن مطلق سے کوئی واسطہ نہیں اور حسن اور خیر کو ایک دوسرے سے کافی قریب مانتے ہوئے بھی وہ انہیں ہم معنی الفاظ قرار نہیں دیتا۔ افلاطون نے جمالیات کو اخلاقیات کے تابع قرار دیا اور اسے فلسفۂ اخلاق کی ایک شاخ بنا دیا اور فنون کو مذہب، اخلاق اور سیاست سے وابستہ کر دیا۔ ارسطو نے جمالیات کو ایک الگ علم گردانا۔ اور اس کے اصول مرتب کئے۔ اور فنون کو مذہب اور اخلاق کی بے جا پابندی سے کافی حد تک آزادی دلائی۔ افلاطون کے لحاظ سے اکثر فنونِ لطیفہ نقل کی نقل ہیں۔ لیکن ارسطو انہیں صرف نقل سمجھتا ہے اور دونوں مفکرین کے یہاں لفظ "نقل" کے معنوں میں بھی بہت فرق ہے۔ افلاطون فن کو فطرت سے کم تر درجے کی چیز سمجھتا ہے لیکن ارسطو اسے تخلیقی عمل قرار دے کر فطرت سے [illegible] بلکہ برتر درجہ دیتا ہے۔ افلاطون تمثیلی فنون کے خلاف ہے۔ اور ارسطو ان کا مداح۔ افلاطون شاعری کو حقیقت سے بعید اور باطل سحر طرازی سمجھتا ہے۔ اور ارسطو اسے تاریخ سے بھی زیادہ حکیمانہ قرار دیتا ہے۔ افلاطون کے لحاظ سے اس قسم کی شاعری جذبات کو ابھارتی ہے۔ اور انسان شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر مجنونانہ حرکتیں کرنے لگتا ہے۔ ارسطو کے خیال میں شاعری تزکیہ جذبات کا ذریعہ ہے اور اس طرح اخلاقی طور پر وہ زبردست اہمیت کی مالک ہے۔ غرض دونوں کے جمالیاتی افکار میں کافی اختلافات موجود ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ارسطو نے ہر مقام پر افلاطون کی مخالفت کی ہے۔ وہ اپنے بعض نظریات میں جن کے متعلق ابھی کچھ عرض کیا جائے گا۔ افلاطون سے خاصا متاثر ہے۔ ان دونوں کے اختلاف کی اصل وجہ مابعد الطبیعاتی نظریات میں ان کا اختلاف ہے۔ اور ان اختلافات کا جمالیاتی افکار میں در آنا لازمی امر ہے۔

محققین اس معاملے میں متفق نہیں رہے کہ "الشعر" ارسطو کی باقاعدہ رقم کردہ تصنیف ہے یا کسی اور شخص نے اسے مرتب کیا ہے۔ یا یہ صرف ان اشارات کا مجموعہ ہے جو غالباً ارسطو کے کسی شاگرد نے ارسطو کے لکچرز سنتے ہوئے لکھ لئے ہوں گے۔ بہر حال اس میں کوئی

شک نہیں کہ "الشعر" میں وہ تفصیل اور ترتیب نہیں ہے۔ جو ارسطو کی اکثر تصانیف کی خصوصیت ہے۔ ایک ہی باب میں مختلف موضوعات اور ایک ہی موضوع مختلف ابواب میں موجود ہے۔ بنابریں "الشعر" کو ارسطو کی باقاعدہ رقم کردہ تصنیف ماننے میں کچھ تامل ہی ہوتا ہے۔ اس ضمن میں دوسرا اہم سوال یہ ہے کہ "الشعر" کا مقصد کیا ہے۔ کیا صرف افلاطون کے اعتراضات کا جواب یا ارسطو اس کتاب میں شعر اور فن کے متعلق اپنے نظریات پیش کرنا چاہتا ہے اور اس ضمن میں افلاطون کا نام لیے بغیر اس کے نظریات پر تنقیدی نظر ڈال کر انہیں غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ "الشعر" ایک بہت ہی مختصر رسالہ ہے بلکہ جس شکل میں یہ رسالہ ہم تک پہنچا ہے وہ تو بہت ہی مختصر ہے۔ اور اس میں زیادہ تر تمثیلی فنون پر افلاطون کے عائد کردہ اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے۔ اور شاعری کی ایک بہت مشہور اور مقبول صنف۔ غنائیہ۔ کا ذکر تک نہیں ہے (افلاطون نے اس پر کوئی اعتراض بھی تو نہ کیا تھا) لیکن اس کے باوجود یہ کہنا کہ یہ صرف افلاطون کے اعتراضات کا جواب ہے غالباً صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ کیونکہ ارسطو اپنی اس کتاب میں بہت سے ایسے موضوعات پر بھی بحث کرتا ہے۔ جن کا افلاطون کے عائد کردہ الزامات سے کوئی واسطہ اور تعلق نہیں۔ مثلاً المیہ کے باعتبار صنعت اور بلحاظ کمیت مختلف عناصر، پلاٹ پر مفصل بحث۔ بہر حال یہ متنازع فیہ مسائل ہیں اور ان کے متعلق کسی متفقہ فیصلے پر پہنچنا ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔

ارسطو نے اپنی اکثر تصانیف میں ان ہی مسائل پر بحث کی ہے جو ہمیں افلاطون کے یہاں ملتے ہیں۔ اور ان دونوں کا تقابلی مطالعہ کرنے سے اس بات کے ماننے میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ ارسطو، افلاطون کے نظریات پر تنقید کر رہا ہے۔ اور ان کے مقابلے میں اپنے نظریات پیش کر رہا ہے۔ "الشعر" کو بھی ہم اسی نظر سے دیکھ سکتے ہیں کہ ارسطو تمثیلی شاعری پر افلاطون کے عائد کردہ اعتراضات کے جواب دینے کے ساتھ ساتھ اپنے نظریات بھی پیش کرنا چاہتا ہے۔ تفصیلی طور پر نہ سہی مختصراً

ہی سبی "دالشعر" کے اس قدر مختصر ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ "دالشعر" مکمل طور پر ہم تک نہ پہنچی ہو۔ کم از کم طربیہ کے متعلق تو ارسطو نے ضرور کچھ نہ کچھ اور بھی لکھا ہوگا۔ اور اسی طرح متنازع فیہ لفظ "تزکیہ جذبات" کے متعلق بھی "الشعر" میں "سیاسیات" کی طرح صرف چند الفاظ ہی ملتے ہیں۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے کہ ارسطو نے اس کے متعلق "دالشعر" میں تفصیل سے کچھ نہ لکھا ہو، کیونکہ وہ "سیاسیات" میں رقمطراز ہے کہ "ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کئے دیتے ہیں کہ تزکیہ جذبات سے ہمارا کیا مطلب ہے۔ لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو ہم فن شاعری کے متعلق لکھیں گے، اس کی صاف صاف تشریح کریں گے"

ارسطو کے خیال میں شاعری کی ابتدا دو قدرتی اسباب سے ہوئی ہے۔ نقل اور موزونیت وہ نقل کو انسانی جبلت قرار دیتا ہے۔ اور جانوروں کو اس سے محروم سمجھتا ہے۔ نقل کو ایک طرف وہ تعلیم کا ذریعہ سمجھتا ہے اور دوسری طرف حظ و انبساط کا۔ "نقل کرنا بچپن ہی سے انسان کی جبلت ہے۔ اسی باعث وہ دوسرے تمام جانوروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقال ہے۔ اور اسی جبلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنون تشبیہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اس سے یہ صاف ظاہر ہے۔ کیونکہ ان میں ہم خوشی سے دھیان لگا کے ــــ اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے ــــ ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں۔ جو اگر اصلی ہوں تو انہیں دیکھ کر ہمیں تکلیف ہو جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور، لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ تمام انسانوں کے لئے عام ہے"[1] نغمہ اور موزونیت کو وہ شاعری کی دوسری قدرتی وجہ قرار دیتا ہے "نغمہ اور موزونیت بھی قدرتی ہیں (کیونکہ یہ واضح ہے کہ تقطیع ایک طرح کی موزونیت ہے) اس لئے وہ اشخاص جن میں شروع شروع ہی میں یہ رجحانات

---

[1] فن شاعری ص ۳۹

بہت زیادہ قوی تھے، قدرتی طور پر ایسی ناہموار اور فی البدیہ کوششیں کرنے لگے جنہوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی۔ اور ان سے شاعری نے جنم لیا۔"[۱] ایک اور مقام پر وہ شاعری کا محرک خداداد فطری عطیہ اور دیوانگی کے ہلکے سے اثر کو قرار دیتا ہے۔ اول الذکر سے اس کی مراد نقل کی جبلت ہے۔ اور موخرالذکر کو وہ ایک ایسی صلاحیت قرار دیتا ہے۔ جو انسان کو اپنی شخصیت سے بلند و بالا کر دیتی ہے اور جس کی وساطت سے وہ جو کچھ بننا چاہتا ہے تصور میں ویسا ہی بن جاتا ہے۔

ارسطو کے لحاظ سے تمام شاعری نقل ہے "رزمیہ شاعری، المیہ، طربیہ، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ سب نقلیں ہیں"،[۲] "نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے"۔[۳] اس کے برخلاف افلاطون، تمثیلی شاعری یعنی المیہ اور طربیہ کو کلیتہً نقل سمجھتا ہے۔ اور رزمیہ شاعری کو صرف جزوی طور پر۔ کیونکہ اس کے خیال میں رزمیہ تمثیل اور بیان کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔ علاوہ ازیں جہاں تک اس لفظ نقل کے مفہوم کا تعلق ہے، دونوں مفکرین کے یہاں اس میں بہت زیادہ فرق ہے۔ افلاطون تمثیلی شاعری اور فنون کو حقیقت کی نقل کی نقل، قرار دیتا ہے اور ارسطو حقیقت کی نقل۔ افلاطون نقل کو عکاسی سمجھتا ہے۔ لیکن ارسطو اس لفظ کو بہت وسیع معنوں میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اس لفظ کے معنی تخلیقی عمل کے ہیں۔ پروفیسر بوچر رقمطراز ہیں "ارسطو نے شاعری کے سلسلے میں لفظ نقل کو جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ ایک حقیقی تصور کے مطابق تعمیر اور تخلیق کے ہیں فن کی تعریف بھی عام طور پر ان ہی الفاظ میں کی جاتی ہے۔ فنونِ لطیفہ میں حقیقی تصور کی بنیادیں اس عام تصور پر استوار ہوتی ہیں۔ جو ہمارا ذہن حواس سے حاصل شدہ معلومات سے اخذ کرتا ہے۔ ہر انفرادی شے میں ایک معیاری تصور موجود ہوتا ہے جو صرف

۱؎ فن شاعری، ص ۵۳ ۲؎ ص ۴۹ ۳؎ ص ۵۳

جزوی طور پر اس شے میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ تصور فنکار کے ذہن پر حسی طریقے سے اشاندازہ ہوتا ہے۔ وہ اس تصور کے نسبتاً مکمل اظہار کے لئے کوشاں ہوتا ہے تاکہ اس معیار کو جو حقیقی دنیا میں صرف جزوی طور پر موجود ہے، مکمل طریقے سے ظاہر کر سکے۔ فنکار کا اصل فن اس امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ حواس سے حاصل شدہ مواد پر اس تصور کی مہر ثبت کر دے جو عالمگیر ہے...... نقل اپنے اس مفہوم میں ایک تخلیقی عمل ہے" لہ۔

ارسطو فن یعنی نقل میں اختلاف کی تین وجوہ بیان کرتا ہے۔ ذرائع، موضوع اور طریقے ذرائع میں وہ رنگ، شکل، آواز، موزونیت، الفاظ اور نغمہ کو شامل کرتا ہے۔ نقل کا موضوع افعال انسانی ہیں جو اچھے بھی ہو سکتے ہیں اور برے بھی۔ اس لئے موضوع کے اعتبار سے ہم انسانوں کو تین انداز سے پیش کر سکتے ہیں۔ ہم انہیں ان کی اصلی حالت سے بہتر دکھا سکتے ہیں یا بدتر یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔ المیہ میں انہیں بہتر دکھایا جاتا ہے۔ طربیہ میں بدتر اور انہیں بالکل ویسا ہی دکھانا جیسے کہ وہ ہیں، ارسطو کے لحاظ سے زیادہ قابل ستائش نہیں طریقے کے متعلق وہ رقمطراز ہے" ابھی تیسرے فرق کا ذکر باقی ہے۔ یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے ان میں سے ہر موضوع کی نقل کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کر کے بیانیہ طریقے پر بھی نظم کر سکتا ہے ــــ اور پھر اس (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کر کے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطور متکلم ــــ یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کے پیش کرے کہ وہ سب خود معروف عمل نظر آئیں" ۲ہ

ارسطو کے لحاظ سے شاعری میں تین طرح کی نقل ہو سکتی ہے۔ چونکہ شاعر کا کام بھی مصور یا کسی اور فنکار کی طرح نقل کرنا ہے۔ اس لئے اس کی نقل کے موضوع تین ہی طرح کے ہو سکتے

لہ بحوالہ اسمتھ ایڈ پارکس ۲۶ - ۲۷ ۲ہ فن شاعری ۳۸

ہیں (۵) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسی وہ تھیں یا ہیں (ب) یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں۔ یا بیان کی جاتی ہیں (ج) یا جیسے انہیں ہونا چاہیئے۔"[1] یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے لفظ نقل کو کافی وسیع مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ وہ شاعری اور دوسرے فنون کو صرف ماضی اور حال کی عکاسی نہیں سمجھتا بلکہ ایک حقیقی تصور اور معیار کے اظہار کو بھی نقل مانتا ہے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ ارسطو نقل کے اس تیسرے مفہوم کا زیادہ مداح ہے۔ وہ واقعات اور اشیاء کی نقل کے اس پہلو پر زور دیتا ہے کہ انہیں کیسا ہونا چاہیئے نہ کہ اس پہلو پر کہ وہ کیسی ہیں۔ کیونکہ کسی چیز کو بالکل اسی طرح پیش کر دینا جیسی کہ وہ ہے تخلیق نہیں اس میں ایجاد کا عنصر مفقود ہوتا ہے اور ارسطو ایجاد اور تخلیق کو شاعری اور دوسرے فنون کی ایک زبردست صفت قرار دیتا ہے۔ ہاں اگر عکاسی میں ایجاد کا پہلو بھی آجائے تو وہ صحیح معنی میں تخلیق ہو جاتی ہے۔ "اور وہ شخص بھی کم درجے کا شاعر نہیں جس کی روئیداد کے واقعات فی الحقیقت پیش آچکے ہوں کیونکہ اس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ بعض سچے واقعات میں قیاس غالب (کی وہ صفت) موجود ہے جس کی ایجاد شاعر کو اپنے لقب کا مستحق بناتی ہے"[2] اس سے زیادہ واضح الفاظ میں وہ کہتا ہے "اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں۔ بلکہ اسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آسکتی ہیں — ایسی چیزیں جو قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں"[3]

قرین قیاس ناممکنات اور خلاف قیاس امکانات پر ارسطو نے مفصل بحث کی ہے وہ قرین قیاس ناممکنات کو شاعری میں جائز سمجھتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس خلاف قیاس امکانات کے خلاف ہے۔ "شاعر کو چاہیئے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس

---

[1] فن شاعری ص۹۰ [2] ایضاً ص۴۵ [3] ایضاً ص۵۲

امکانات پر ترجیح دے۔ خلاف قیاس واقعات سے اپنے خاکے کو پُر کرنے کے متعلق یہ ہے کہ اول تو شاعر کو یہ چاہیئے کہ اس قسم کا ایک واقعہ بھی روئیداد میں شامل نہ ہونے پائے۔ اگر ایسے واقعے کو شامل کرنا ہی ہو تو وہ اس کا ضرور خیال رکھے کہ یہ نظم کے عمل سے باہر ہو۔[1] ایک اور مقام پر ارسطو اپنے اس نظریئے پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے "عام طور پر ناممکنات کے استعمال کو تین بنیادوں پر جائز سمجھا جا سکتا ہے (۱) اگر ان سے شاعری کا مقصد حاصل ہوتا ہے (۲) یا اگر ان سے واقعات جیسے ہیں، ان سے بہتر معلوم ہو سکتے ہیں (۳) یا اگر رائے عامہ ان کو تسلیم کر سکتی ہے ان صورتوں میں ناممکنات کا استعمال جائز ہے۔ جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق ہے، قرین قیاس ناممکنات کو ممکن لیکن خلاف قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔

رائے عامہ یا عام طور پر جن چیزوں کو مانا جاتا ہے، ان کے لحاظ سے بعید از قیاس اور مہمل باتوں کو بھی شاعری میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ اس قسم کی باتیں اکثر درحقیقت بعید از قیاس نہیں ہوتیں۔ کیونکہ یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی بہت سی باتیں پیش آجائیں، جو قرینِ قیاس نہیں"[2] وہ تو شاعری کی بعض اصناف میں ناممکن اور خلاف قیاس کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔" ٹریجیڈی میں تعجب کے عنصر کی بڑی ضرورت ہے۔ لیکن رزمیہ شاعری اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کے ناممکن اور خلاف قیاس کو بھی جائز سمجھتی ہے (کیونکہ) ناممکن اور خلاف قیاس واقعات سے انتہا درجے کا تعجب پیدا ہوتا ہے[3] لیکن وہ خلاف قیاس واقعات کو پیش کرنے میں شاعر کو بہت زیادہ محتاط رہنے کی تاکید کرتا ہے " اگر خلاف قیاس واقعات یا بیہودہ اطوار کا بلا ضرورت استعمال کیا جائے تو بے شک تنقید میں ان پر بجا طور پر سخت اعتراض

---

۱ فن شاعری ۸۹ ۲۔ ایضاً ۹۵ ۳۔ ایضاً ۸۸

کیا جا سکتا ہے۔"

شاعری کے لئے وہ یہ ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں صرف ماضی کے واقعات بیان نہ کئے جائیں، بلکہ واقعات کو اس طرح پیش کیا جائے جس طرح وہ پیش آ سکتے ہیں اور اسی اصول کو بنیاد بنا کر وہ شاعری اور تاریخ میں فرق کرتا ہے۔ "مورخ اور شاعر محض نثر یا نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں، ہیروڈوٹس کی تصنیف کو منظوم کیا جا سکتا ہے، لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (مورخ اور شاعر) میں ما بہ الامتیاز یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ چکا اور دوسرا۔ (شاعر) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری، تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور بہتر چیز ہے۔ کیونکہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا۔ یہ عام (حقیقت) ہے اور یہ شاعری کا موضوع ہے۔ خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) السی بیاڈیس نے کیا کیا، یا اسے کیا پیش آیا۔۔۔ یہ خاص حقیقت ہے۔" [1]

لیکن آخر عام حقیقت سے ارسطو کی کیا مراد ہے اور خاص حقیقت سے اس کا کیا مطلب ہے، افلاطون شاعری اور فنون کو اشیاء اور واقعات کی انفرادی نقل سمجھتا ہے اور اسی بنا پر وہ فنون کو زیادہ قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا کہ یہ اس واقعہ یا اُس شے کی نقل ہے، کیونکہ اس طرح اسکے خیال میں فن، حقیقت سے سہ درجہ دور ہو جاتا ہے۔ ارسطو غالباً افلاطون کے نظریے کی رو میں دوسری انتہا تک پہنچ کر تعمیم پر زور دیتا ہے۔ تو کیا اس کا یہ مطلب ہے کہ ارسطو انفرادی جذبات تخیلات اور تصورات کو فن اور

---

[1] فنِ شاعری، ۵۲۔۵۳

شاعری سے خارج کر کے فنونِ لطیفہ کو صرف عام حقیقت تک محدود کر دینا چاہتا ہے؟
ارسطو کے اس نظریہ کی بہت سی تاویلات کی گئی ہیں۔ کورٹ ہوپ اس سے ایسی "عام دلچسپی کا خیال" مراد لیتے ہیں "جو خارجی قوتیں قدرتی طور پہ شاعر کو عطا کرتی ہیں۔ یہ خارجی قوتیں شاعر کے وطن میں مروجہ مذہب، روایات، تہذیب، تمدن اور تعلیم کی مرہونِ منت ہوتی ہیں۔ نہ کہ شاعر کی اپنی ذاتی قابلیت اور ذہانت کی۔ تمثیلی شاعری میں عام حقیقت کا مطلب عام دلچسپی کے مواقع ہیں" اس قسم کی تاویلات کو قبول کرنا بہت مشکل ہے۔ کیونکہ یہ نظریہ ارسطو کے عام نظریئے کے خلاف نہ سہی، لیکن جس مقام پہ ارسطو نے عام اور خاص حقیقت کا ذکر کیا ہے، اس کے سیاق و سباق سے یہ تاویل کسی طرح مطابق نہیں۔ ارسطو کی تصانیف میں یہ لفظ ہمیں بعض اور مقامات پر بھی ملتا ہے۔ کہیں وہ اس کے معنی لیتا ہے "وہ جو ایک سے زیادہ کے متعلق صحیح ہو" لیکن وہ اس کے متعلق یہ بھی کہتا ہے "عام حقیقت کی قدر اس بات میں پنہاں ہے کہ یہ علت و معلول کے تعلق کو ظاہر کرتی ہے" اگر ہم موخر الذکر معنوں کے پیشِ نظر ارسطو کے عام حقیقت کے نظریئے کو سمجھنے کی کوشش کریں، تو غالباً یہ بہتر ہو۔ کیونکہ صرف اسی صورت میں شاعری زیادہ فلسفیانہ اور بہتر چیز بن سکتی ہے۔ ارسطو نے شاعری (المیہ) میں وحدتِ عمل پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ اس کے خیال میں اس کے اجزا ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہونے چاہئیں۔ "کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو، اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی" [1] بالفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک جزو دوسرے سے علت و معلول کے رشتے میں منسلک ہو۔ لیکن انہیں مربوط اس

---

[1] فنِ شاعری صـ ۵۵

طرح کیا جائے کہ جب تک ان کا یہ رشتہ ظاہر نہ کیا جائے اس کا قیاس نہ کیا جا سکے۔ اسی مقام پر ارسطو عام حقیقت کی جو مثال دیتا ہے۔ اس سے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی خالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا یا اس طرح شاعری علت معلول کے رشتے کو پیش نظر رکھتے ہوئے عام حقیقت کی مدعی ہو سکتی ہے اس تشریح کے متعلق یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کیا تاریخ بھی حقیقتاً یہی نہیں کرتی۔ کیا تاریخ مختلف واقعات کو علت و معلول کے رشتے میں منسلک نہیں کرتی؟ لیکن ارسطو تاریخ کے متعلق اس نظریئے سے متفق نہیں۔ وہ تو تاریخ اور مورخ کا کام صرف یہ سمجھتا ہے کہ وہ یہ بتا دے کہ کیا پیش آ چکا۔ کسی خاص شخص نے کیا کیا، یا اسے کیا پیش آیا۔ کیوں پیش آیا۔ یا اس نے یہ خاص کام کیوں کیا۔ اس کی تشریح ارسطو کے خیال میں تاریخ اور مورخ کا کام نہیں۔

ارسطو کے اس نظریئے سے تو اختلاف ممکن نہیں کہ شاعری، تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور بہتر چیز ہے۔ لیکن اس ضمن میں جو ثبوت وہ پیش کرتا ہے۔ اس سے بھی اتفاق ممکن نہیں۔ شاعری تاریخ سے یقیناً اعلیٰ، ارفع اور زیادہ حکیمانہ ہے۔ لیکن اس کی وجوہ بالکل دوسری ہیں جن کے متعلق کچھ عرض کرنے کا نہ یہاں موقع ہے اور نہ ہی ضرورت۔

ارسطو شاعری کی تین قسمیں قرار دیتا ہے۔ المیہ۔ طربیہ اور رزمیہ۔ "الشعر" میں اس نے المیہ کے متعلق مفصل بحث کی ہے۔ رزمیہ کے متعلق نسبتاً کم اور طربیہ کے متعلق تو المیہ سے مقابلہ کرتے ہوئے صرف اشارات ملتے ہیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یا تو ارسطو نے طربیہ پر الگ کوئی رسالہ تصنیف کیا ہوگا۔ یا اسی کتاب "الشعر" میں ہی طربیہ پر بھی "المیہ" اور "رزمیہ" کی طرح ایک الگ باب ہوگا۔ بہرحال ان میں سے کوئی سی بھی صورت ہو "الشعر" کی موجودہ صورت میں طربیہ پر کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ باب اول میں وہ ان ارتقائی منازل کا ذکر کرتا ہے جو ارسطو کے زمانے تک المیہ اور طربیہ نے طے کیں۔ باب دوم المیہ کے لئے وقف ہے اور باب سوم رزمیہ کے لئے۔ باب چہارم میں وہ نقادوں کے اعتراضات پیش کر کے ان کے جواب دینے کے اصول

متعین کرتا ہے اور پانچویں اور آخری باب میں وہ المیہ کا رزمیہ سے مقابلہ کر کے اسے رزمیہ سے بہتر قرار دیتا ہے۔

اس رسالہ میں اس نے جس صنف پر سب سے زیادہ بحث کی ہے، وہ المیہ ہے۔ المیہ کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے "المیہ سنجیدہ نقل ہے۔ کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو، جس سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے ۔ جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کرکے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے"۔ ؎۱ اس کی تشریح کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ "المیہ ایک سنجیدہ واقعہ کی نقل ہوتی ہے۔ جو بذات خود مکمل ہو اور ایک خاص حد تک طویل بھی ہو۔ اس کے اسلوب میں حسن اور اس کی بندش اور زبان میں خوبیاں موجود ہوں اور مذکورہ بالا صفات اس شاہکار کے مختلف حصوں میں بالترتیب مناسبت کے ساتھ بیان کی جائیں۔ یہ تمام چیزیں تمثیلی انداز میں ادا ہونی چاہئیں، افسانوی رنگ میں نہیں۔ المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیئے جانے چاہئیں جو انسان میں رحم اور خوف کے جذبات پیدا کریں تاکہ ان احساسات میں ہیجان پیدا ہو کر ان کی تطہیر ممکن ہو سکے"۔ المیہ کی تعریف کے بعد وہ باعتبار صنعت اور طلب انگیزیت المیہ کے عناصر کا ذکر کرتا ہے۔ باعتبار صنعت وہ المیہ کے چھ عناصر قرار دیتا ہے (۱) پلاٹ (روئیداد) (۲) کردار (۳) زبان (۴) خیال (۵) منظر اور (۶) موسیقی۔ ان عناصر میں وہ سب سے زیادہ اہمیت پلاٹ کو دیتا ہے۔ ارسطو کے پیش نظر صرف یونانی المیہ ہے اور اسی کی بنیاد پر وہ اپنے نظریات پیش کر رہا ہے۔ یونانی جس طرح اپنی تمثیلات پیش کرتے اور کر سکتے تھے، اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ کردار سے زیادہ پلاٹ کو اہمیت دی جائے۔ ارسطو اپنے زمانے کے اس رجحان سے متفق ہے کہ "المیہ بغیر پلاٹ کے ناممکن ہے۔ مگر کردار کے بغیر ممکن ہو سکتا ہے"۔ کیونکہ اس کے خیال میں المیہ زندگی کے کسی خاص واقعہ اور سانحہ کی نقل ہوتی ہے۔ ایسے واقعات اور سانحات کی، جو پیش آ چکے ہوں یا آ سکتے ہوں۔ اور وہ واقعات یقیناً پلاٹ ہی کی شکل میں پیش آتے ہیں

؎۱ فن شاعری ص ۷

اور ان کی نقل المیہ ہے۔ کردار کے جذبات اور انفعال کی نقل پیش کرنا المیہ کا کام نہیں۔ وہ عمل
اور پلاٹ کو المیہ کا مقصدِ خاص اور روح سمجھتا ہے۔ جس کے بغیر المیہ کا وجود ناممکن ہے۔" ان
عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا روئیداد (پلاٹ) ہے۔ کیونکہ ٹریجڈی انسانوں
کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقالی ہے — زندگی کی راحت اور رنج کی۔ کیوں کہ راحت عمل میں مضمر
ہے۔ اور وہ خیر مطلق جو زندگی کا مقصدِ خاص ہے، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے — صفت
نہیں — اور انسانوں کے اطوار میں محض ان کی سیرتیں یا صفت شامل ہوتی ہے۔ راحت
یا اس کے برعکس انہیں اپنے اعمال سے ملتا ہے۔ پس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر
عمل کی نقل نہیں کرتی۔ لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقالی بھی بے شک شامل ہوتی ہے۔ اس لئے عمل
اور روئداد ٹریجڈی کا مقصدِ خاص ہیں۔ اور ہر شے میں مقصد اولین اہمیت رکھتا ہے۔ . . . .
پھر یہ کہ ٹریجڈی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے۔ . .
. . . اس میں اس (بیان) کا بھی اضافہ کر لیجئے۔ کہ ٹریجڈی کے وہ حصے جن کے ذریعے وہ بے حد
دلچسپ اور پر اثر بنتی ہے، روئیداد ہی کے حصے ہیں یعنی گردشیں اور دریافتیں۔ . . . .
لہٰذا ٹریجڈی کا خاص عنصر روئداد ہے — یوں کہئے کہ یہ اس کی روح ہے۔"[1]

ارسطو نے الشعر میں پلاٹ کے متعلق کافی مفصل بحث کی ہے۔ وہ پلاٹ کی دو قسمیں
قرار دیتا ہے۔ سادہ اور پیچیدہ — سادہ پلاٹ میں حزنیہ انجام بغیر کسی انقلاب یا دریافت
کے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اور پیچیدہ پلاٹ میں یہ انجام انقلاب اور دریافت دونوں یا کم از کم
ایک کی بنا پر وقوع پذیر ہوتا ہے۔ انقلاب کا مطلب وہ تبدیلی ہے۔ جو عام توقع کے برعکس
ہو۔ اور قرین قیاس یا لازمی نتیجے کے طور پر ظہور پذیر ہو۔ اور دریافت وہ تبدیلی ہے جو لاعلمی
کو علم سے بدل دے۔ دریافت کی بہترین قسم وہ ہے۔ جس کے ساتھ انقلاب بھی شامل ہو۔ انقلاب

---

[1] فن شاعری ۷۷-۸۰

اور دریافت کے علاوہ ارسطو المیہ میں حادثہ کو بھی جگہ دیتا ہے۔ اس کے خیال میں ہر تباہ کن یا تکلیف دہ منظر کو حادثہ کہا جا سکتا ہے مثلاً موت کا منظر جسمانی اذیت۔ زخم اور اسی طرح کی تمام اور تکلیفیں۔

پلاٹ کی تکمیل کے لئے ابتدا، وسط اور اختتام تینوں حصے بہت ضروری ہیں۔ "ایک اچھا پلاٹ جہاں چاہیں شروع یا ختم نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرے لفظوں میں عمل کافی طویل ہونا چاہیے عمل کی یہ طوالت یہاں تک ہونی ضروری ہے کہ ہیرو کو زندگی کے مختلف پہلوؤں اور رسمی دعمل کے مختلف مراحل سے گزرنے کا موقع مل سکے۔ بدقسمتی کی حالت سے خوش قسمتی کی حالت آ جائے یا اس کے برعکس۔ اس کے علاوہ روداد بذات خود مکمل ہونی چاہیئے۔ مختلف واقعات اس طرح تسلسل اور ترتیب سے پیش کرنے چاہئیں کہ اگر کوئی ایک جزو چھوڑ دیا جائے تو پلاٹ کا تمام نظام درہم برہم ہو جائے گا۔"[1]

پلاٹ کے بعد جس چیز کو وہ اہمیت دیتا ہے وہ کردار ہے۔ "ثانوی مرتبہ کردار کو حاصل ہے۔" "پلاٹ اور کردار کے بعد وہ موضوع خیال۔ زبان۔ منظر اور موسیقی کے متعلق مختصراً رقمطراز ہے۔ تیسرا درجہ تاثرات (موضوع خیال) کو حاصل ہے۔ اس عنصر کا تعلق ان تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دارومدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے ...... اطوار (کردار) میں صرف وہی چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض تقریریں ایسی بھی ہوتی ہیں۔ جن میں اطوار یا سیرت کا شائبہ نہیں ہوتا اور ان میں کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا نفرتوں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے تاثرات (موضوع خیال) میں جو کچھ کہا جاتا ہے سب شامل ہے، خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔ چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے یعنی ...... الفاظ کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے

---

[1] بوطیقا ارسطو۔ ... ص ...

کو۔ نظم ہو یا نثر اس کی طاقت اور اس کا اثر یکساں ہے۔ بقیہ دو عناصر میں پہلے نغمہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخش زیبائشوں اور لاحقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوشی بخشنے والا ہے۔ آرائش (منظر) کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لئے سب سے زیادہ ناجنس ہے کیونکہ ٹریجڈی کی شوکت نظارے اور اداکاروں کے بغیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ آرائشوں کے حسن کا دارو مدار شاعر سے زیادہ کاریگر پر ہے" [1]

باعتبار صنعت المیہ کے مندرجہ بالا چھ عناصر پر بحث کرنے کے بعد وہ بلحاظ کمیت المیہ کے عناصر کا ذکر کرتا ہے اس کے لحاظ سے بلحاظ کمیت المیہ کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۱) پرولوگ (افتتاحیہ حصہ) (۲) ایپی سوڈ (دو گیتوں کے درمیان کا حصہ) (۳) ایکسوڈ (وہ حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور (۴) کورس (سنگیت) کے گیت۔ لیکن کمیت کے لحاظ سے المیہ کے یہ حصے صرف یونانی ڈرامے میں ہوتے تھے اور ان کا ڈرامے کے عام اصولوں سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس لئے ان کی مزید تشریح کی چنداں ضرورت نہیں۔

المیہ کا ذکر کرتے ہوئے ارسطو نے اس کا مقابلہ طربیہ سے بھی کیا ہے۔ اس کے خیال میں قدیم ترین شاعری دو قسم کی تھی، ہلکی اور سنجیدہ۔ ہلکی شاعری ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے طربیہ بن گئی اور سنجیدہ شاعری نے المیہ کا روپ دھار لیا۔ طربیہ کو وہ بری سیرتوں کی نقل بتاتا ہے۔ "کامیڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ بری سے ہر قسم کی بدی نہیں۔ بلکہ صرف مضحکہ خیز برائی مراد ہے جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ مثال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بدشکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو" [2] اس کے برخلاف المیہ کا ہیرو ایسا شخص ہونا چاہیئے "جو نہ تو معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بدمعاش یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اس کی مصیبت

---

[1] فن شاعری ۵۸۔ ۴۹ [2] ایضاً ۴۳

کی باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیئے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو"۔ [۱]

المیہ پر مفصل بحث کرنے کے بعد ارسطو رزمیہ شاعری کے متعلق بھی مختصر طور پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور المیہ اور رزمیہ کا مقابلہ کرنے کے بعد یہ ثابت کرتا ہے کہ المیہ، رزمیہ سے بہتر ہے۔ کیونکہ رزمیہ شاعری کے تمام عناصر المیہ میں موجود ہیں، لیکن وہ خود المیہ کی بہت سی اعلیٰ صفات سے محروم ہے۔ اس کا انداز بیانیہ ہوتا ہے۔ وہ طویل ہوتی ہے اور اس لئے اس میں وحدت قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ اس کے برخلاف المیہ کی بنیادی صفت ہی وحدت ہے۔ المیہ میں وہ وحدت زماں کے متعلق بھی اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب (وقت کا) پابند ہے لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لئے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں"۔ [۲]

عام طور پر وحدت ثلاثہ کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا ہے۔ وحدت عمل، وحدت زماں اور وحدت مکاں حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ وحدت مکاں کا تمام "فن شعر" میں ذکر تک نہیں۔ وحدت مکاں کے الفاظ تک اس پورے رسالے میں موجود نہیں مقرر ڈھائی سے میں اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا۔ وحدت زماں ضرور "فن شعر" میں موجود ہے لیکن ایک اصول کے طور پر نہیں بلکہ وہ صرف یونانی المیہ کے ایک عام رواج کو پیش کرتا ہے وحدت زماں کے متعلق وہ صرف یہ کہتا ہے۔ جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں عرض کیا جا چکا ہے کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند ہے" آفتاب کی ایک گردش سے ارسطو کا مطلب بارہ گھنٹے ہیں۔ یا چوبیس یا وہ وقت کا صرف ایک

---

[۱] فن شاعری ۵۰ [۲] ایضاً ۷۲

عام اندازہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ایک اور مقام پر وہ اس وحدت کے متعلق لکھتا ہے۔ "رزمیہ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغاز اور انجام سمجھ میں آ سکے اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں ان کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں اور ان کی طوالت ان ٹریجڈیوں کی اتنی ہو جو پوری ایک ہی نشست میں سنی جا سکتی ہیں۔ لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حجم بڑھ ہی جاتا ہے۔ ٹریجیڈی کی طاقت سے تو یہ باہر ہے کہ وہ بہ وقتِ واحد ان تمام واقعات کی نقل کرے جو بوقتِ واحد پیش آ سکتے ہیں۔ وہ بیک وقت صرف اسی ایک واقعے کی نقل کر سکتی ہے جو اسٹیج پر پیش کیا جا رہا ہو اور جس میں اداکار مصروف ہوں ــــ اس کے برعکس چونکہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے۔ اس لئے اس میں ایسے واقعات بھی بیان کیے جا سکتے ہیں جو بیک وقت پیش نہ آئیں۔ لیکن جن کا نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو۔ ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طولانی ہو جاتی ہے" [1]

حقیقت یہ ہے کہ ارسطو نے جس وحدت کو صاف اور واضح طور پر پیش کیا ہے وہ صرف وحدتِ عمل ہے۔ وحدتِ عمل کی اہمیت کے متعلق وہ لکھتا ہے کہ "جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اسی طرح اس صورت میں بھی (ٹریجیڈی کی صورت میں) چونکہ روداد ایک ہی عمل کی نقل ہے، اس لئے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیئے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل انتشار ہو جائے یا بالکل بدل جائے" [2] وحدتِ عمل کی تشریح ارسطو ان الفاظ میں کرتا ہے "کوئی روداد محض اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرو ایک ہے، کیونکہ ایک ہی

۱؎ فنِ شاعری ص ۸۶ ۲؎ "ایضاً" ص ۵۲

آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آتے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعہ میں مرلبط نہیں کئے جا سکتے۔ اسی طرح ایک ہی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں ہے۔ اس ضمن میں وہ ہومر کی مثال پیش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے اوڈیسی میں اپنے ہیرو کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا بلکہ صرف ان واقعات کو پیش کیا جنکا ایک عمل سے تعلق تھا اور وہ تمام واقعات چھوڑ دئے جن کا آپس میں یا اس عمل سے بلاواسطہ کوئی تعلق نہ تھا۔

لیکن بعد میں حالات کے بدل جانے اور تمثیل کو پیش کرنے کے طریقوں کے تبدیل ہو جانے سے وحدت ثلاثہ کا یہ اصول بہت حد تک ختم سا ہو گیا۔ دنیا کے مشہور ترین تمثیل نگار شیکسپیر، البسن، برنارڈ شا نے شاذونادر ہی اس اصول کی پیروی کی جن کا اصل مقصد وحدت تاثر ہے، نہ کہ مندرجہ بالا وحدت ثلاثہ۔ وحدت ثلاثہ تو صرف ذرائع ہیں اور وہ بھی بہت زیادہ ضروری نہیں۔ کیونکہ اگرچہ یہ تینوں وحدتیں، وحدت تاثر پیدا کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتی ہیں، لیکن اول تو یہ تینوں وحدتیں وحدت تاثر کی ضامن نہیں اس کے علاوہ اس قسم کے سخت اصولوں کی کوئی بھی تخلیق متحمل نہیں ہو سکتی۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعری، تزکیہ جذبات کا ذریعہ ہے اور وہ اس مقصد کو رحم اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ان کا صحتمندانہ نکاس کر کے حاصل کرتی ہے۔ اس نے تزکیہ جذبات کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار صرف دو دفعہ کیا ہے۔ ایک دفعہ 'سیاسیات' میں اور دوسری مرتبہ 'فن الشعر' میں۔ 'سیاسیات' میں وہ تزکیہ جذبات کے متعلق لکھتا ہے " وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبہ محسوس کرنے کی زیادہ صلاحیت ہے یعنی وہ لوگ جو حساس طبیعت کے مالک ہیں، اس بات کو محسوس کرتے ہیں۔۔۔ کہ ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے، اور انہیں پر لطف سکون حاصل ہوتا ہے "۔ 'فن الشعر' میں اس لفظ کی تشریح کے متعلق صرف

یہ الفاظ ملتے ہیں "المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیئے جانے چاہئیں۔ جو انسان میں رحم و خوف کے جذبات پیدا کریں۔ تاکہ ان احساسات (جذبات) میں ہیجان پیدا ہو کر ان کی تطہیر ممکن ہو سکے" ارسطو کے نظریۂ "تزکیہ جذبات" کی اتنی تاویلیں ہو چکی ہیں اور اس پر اس قدر زیادہ لکھا جا چکا ہے کہ اب کسی مزید "ناقص" دلیل یا غلط تشریح کی گنجائش نہیں، بہر حال عام طور سے اس لفظ کے معنی "اخلاقی اصلاح" کئے گئے ہیں۔ یعنی وافر جذبات کے نکاس سے انسان کی اخلاقی اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ اپنے آپ کو ہلکا پھلکا محسوس کرنے لگتا ہے۔ یا ارسطو کے الفاظ میں اسے "پُر لطف سکون" حاصل ہوتا ہے۔ لیکن کیا جذبات میں ہیجان پیدا کر کے ان کا نکاس ممکن ہے اور اگر اس طرح جذبات کا نکاس ممکن بھی ہو، تو کیا یہ نکاس اخلاقی اصلاح کا موجب بن سکتا ہے؟ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ جذبات ابھرنے کے بعد کم ضرور ہو جاتے ہیں اور اس طرح پر لطف سکون بھی حاصل ہوتا ہے، لیکن اس عمل سے اخلاقی اصلاح کا ہونا محلِ نظر ہے۔ مزید برآں خوف اور دہشت کا جذبہ تو ضرور ایسا ہے کہ ان کا نکاس اخلاقی طور پر ضروری ہے۔ لیکن رحم کے جذبہ کے متعلق تو یہ صحیح نہیں۔ جذبہ ترحم کا انخلاء نہیں بلکہ انضباط ضروری ہے۔ حالانکہ ارسطو نے اپنی تصنیف میں المیہ میں ان دونوں جذبوں کو ابھارنے پر بار بار زور دیا ہے اور ساتھ زور دیا ہے "المیہ نقل ہے ایسے عمل کی جو مکمل ہے اور ایسے عمل کی جس سے دہشت اور دردمندی کے جذبات بھی پیدا ہوں" ہم نے المیہ کی یہ تعریف کی ہے "یہ دردمندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہے" وہ ان دونوں جذبات کو المیہ کی خاص صفت قرار دیتا ہے۔ اور مفصل طور سے اس نقطہ پر بحث کرتا ہے کہ کس قسم کے واقعات سے رحم اور خوف کے جذبات پیدا ہو سکتے ہیں۔ اور المیہ نگار پر ان دونوں قسم کے جذبات کو ابھارنا لازمی اور ضروری قرار دیتا ہے۔

ارسطو نے سقراط کی طرح حسن کو صرف افادہ تک محدود نہیں رکھا اور نہ ہی افلاطون

کی طرح صرف خیر نیک۔ وہ حسن کو ایک قدر بالذات مانتا ہے اور اس نے مختلف مقامات پر مختلف انداز میں حسن کی تشریح کی ہے۔ "الشعر" میں وہ حسن کو عظمت اور تناسب کے مترادف سمجھتا ہے۔ ہر وہ چیز جو حسین ہے، اس کے لئے صرف یہی ضروری نہیں کہ تمام اعضاء (یا حصے) ایک خاص طریقے پر جمع ہوگئے ہوں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں۔ کیونکہ حسن، عظمت اور تناسب پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں، کیونکہ نظر پورے کے پورے کو دفعتاً ہی ادراک کر لیتی ہے اور مختلف اعضاء میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کر سکتی۔ اسی طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھر کم جانور بھی حسین نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ اس کے تمام اعضاء ایک ساتھ نظر نہیں آتے، کیونکہ کُل یعنی شے کی وحدت ناظر کے لئے موجود نہیں رہتی۔ "رشتہ و الخطاب" میں وہ حسن کو خیر سمجھتا ہے اور حسن کے لئے خیر اور مسرت کو لازمی قرار دیتا ہے۔ "مابعد الطبیعیات" میں وہ حسن کے اجزائے ترکیبی میں وحدت، تناسب اور ہم آہنگی کو قرار دیتا ہے اور ان اجزائے ترکیبی کی اصل نوعیت معلوم کرنے کے لئے علم الہندسہ کی تعلیم کو ضروری خیال کرتا ہے، یہ حسن کا وہی معروضی نظریہ ہے جسے افلاطون پیش کر چکا تھا۔ اور جو عام طور پر یونانیوں میں مقبول تھا۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے جمالیاتی اور تنقیدی مسائل پر باقاعدہ علمی طریقے سے مدلل طور پر بحث کی ہے۔ اس کے کچھ نظریات موجودہ دور میں قابلِ قبول نہیں لیکن کسی مفکر کی اصل عظمت اور قدر و منزلت مسائل پیش کرنے اور ان کے حل کی ابتدا کرنے میں مضمر ہوتی ہے اور اس حیثیت سے ارسطو کی پوزیشن مسلّم ہے۔

ؔ فنِ شاعری ۵۰

یونانی مفکرین — (ارسطو کے بعد)

ارسطو سے پہلے ہی یونان کی شہری ریاستیں روبہ انحطاط ہو چکی تھیں۔ ارسطو کے زمانے میں یونان کی ایک ریاست مقدونیہ نے طاقت حاصل کی اور اس کے بادشاہ فیلقوس نے مختلف ریاستوں کو فتح کر کے اپنی سلطنت کی حدود کو وسعت دی۔ فلپ نے ارسطو کو اپنے لڑکے اور جانشین سکندر کا اتالیق مقرر کیا۔ ڈیموس تھینیز نہ مقدونیہ کو یونان کا حصہ سمجھتا تھا اور نہ فیلقوس کو یونانی۔ وہ قدرتی طور پر فیلقوس اور اس کے وطن مقدونیہ کا نہایت سخت الفاظ میں ذکر کرتا ہے۔ فیلقوس کو وہ وحشی قرار دیتا ہے۔ اور ایک ایسے خطہ زمین کا باشندہ بتاتا ہے جس سے یونان کو کبھی ایک اچھا غلام تک میسر نہ آ سکا لیکن جو ریاست ارسطو جیسا مفکر اور سکندر جیسا فاتح پیدا کر سکتی ہے۔ اس کے متعلق اس قسم کے سخت الفاظ ہرگز قابل قبول نہیں ہو سکتے۔ حقیقت یہ ہے کہ مقدونیہ یونان کا ایک حصہ تھا۔ اور جہاں تک فیلقوس اور اس کے جانشین سکندر کا تعلق ہے انہوں نے یونانی تہذیب کو دوسرے ممالک میں پھیلانے کے لئے جو کچھ کیا وہ نہ ان سے پہلے کوئی شخص کر سکا اور نہ ان کے بعد۔ سکندر کی وفات کے بعد اس کی سلطنت تین حصوں میں تقسیم ہو گئی اور رومیوں کی بڑھتی ہوئی طاقت نے ان تینوں سلطنتوں کو آہستہ آہستہ ختم کر دیا۔ لیکن اس سیاسی زوال کے باوجود جہاں تک یونانی علم و فن اور تہذیب و تمدن کا تعلق ہے اس سے اس وقت کی دنیا کافی متاثر ہوئی۔ روم، مصر اور شام

بہت حد تک یونانی رنگ میں رنگے گئے۔ اسکندریہ یونانی تہذیب کا مرکز قرار پایا اور اس نے علمی طور پر کافی شہرت حاصل کی۔ ارسطو کے بعد اگرچہ یونان کی علمی اور فنی صلاحیتیں ماند پڑ گئی تھیں۔ لیکن اس پر بھی اس ملک نے اقلیدس اور ارشمیدس جیسے مفکرین اور تھیوکریٹس جیسے شاعر پیدا کر کے ثابت کر دیا کہ اس سیاسی ابتری کے زمانے میں بھی علم و ادب کی دنیا پر یونانیوں ہی کا راج تھا۔ نہ صرف اس وقت راج تھا بلکہ ڈیڑھ پونے دو ہزار سال تک یورپ یونانیوں جیسے مفکرین اور فنکار اور شاعر پیدا نہ کر سکا۔ اور یورپ کی نشاۃ ثانیہ کا بلا واسطہ یا بالواسطہ بہت حد تک دارو مدار یونانیوں ہی کے علم و فکر اور فن و ادب پر ہے۔

ارسطو کے بعد سے لیکر نشاۃ الثانیہ اور تحریک اصلاح تک کے زمانے کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اور سلطنت روما کے زوال کو ہم ان دونوں حصوں میں حد فاصل قرار دے سکتے ہیں۔ پہلے حصے میں سیاسی طور پر اہل روما برسر اقتدار تھے۔ لیکن تمدنی طور پر یونانی مفکرین اور ان کے شاگرد۔ تہذیب و تمدن کے اکثر شعبوں میں خود روما یونان سے بہت متاثر تھا۔ اس زمانے میں یونانی علم و ادب اور فن نہ صرف زندہ رہا بلکہ آہستہ آہستہ کچھ آگے بھی بڑھتا رہا۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اب ترقی کی رفتار کم تھی۔ علم و ادب میں وہ جوش۔ قوت اور شان باقی نہ رہی تھی جو یونان میں اسے حاصل تھی۔ بہر حال کسی نہ کسی صورت میں وہ زندہ تھا۔ اور کبھی نہ کبھی اپنی زندگی کا ثبوت بھی دے دیتا تھا۔ لیکن اس زمانے کے دوسرے حصے میں جسے ہم قرون وسطےٰ کہتے ہیں۔ یورپ میں زندگی کے ہر شعبے پر مردنی سی چھا گئی تھی۔ صرف ایک مذہب تھا جو ظلم و ستم کے ذریعے اپنی زندگی کا ثبوت دیتا رہتا تھا۔ تمام زندگی مذہب کے آہنی پنجے میں گرفتار تھی۔ اور خود مذہب توہمات میں مقید تھا۔ قرون وسطےٰ کی شروع کی چھ سات صدیوں پر تو اس قدر گہری تاریکی اور تیرگی چھائی ہوئی تھی کہ روشنی کی ایک کرن کا گذر بھی مشکل تھا۔ علم و ادب کی

شمع مغرب سے مشرق میں منتقل ہو گئی تھی۔ مشرق منور تھا اور مغرب تاریک۔ مشہور مورخ ہٹی اس زمانے کے متعلق رقمطراز ہے: "اس زمانے میں جب رشید اور مامون یونانی اور ایرانی فلسفے سے بہرہ اندوز ہو رہے تھے۔ مغرب میں ان کے ہمعصر شارلمین اور اس کے امرا اپنے ناموں کا املا سیکھ رہے تھے۔" علم و فن پر گرجا کا پہرہ تھا اور ان تک عوام کی پہنچ ناممکن تھی۔ صرف علم و ادب ہی نہیں تمام زندگی گرجا کی غلام تھی اور گرجا زیادہ سے زیادہ طاقت حاصل کرتا جا رہا تھا۔ پوپ دین و دنیا دونوں کا مالک تھا۔ ہولی رومن ایمپائر نہ ہولی تھی نہ رومن اور نہ ایمپائر۔ بلکہ پوپ کے زیر سایہ ظلم و ستم کا ایک گہوارہ تھی اور زندگی اس میں مقید۔ مشرق کی روشنی سے اسپین فیضیاب ہوا۔ اور وہاں سے اس روشنی نے آہستہ آہستہ یورپ کے دوسرے ممالک کی طرف رخ کیا۔ صلیبی جنگوں نے مغرب کو مشرق سے کچھ سیکھنے کے مواقع فراہم کئے۔ یورپ میں بھی زندگی کے کچھ آثار پیدا ہوئے۔ تین چار صدیوں تک یہ زندگی آہستہ آہستہ سانس لیتی رہی اور پھر یورپ میں نشاۃ الثانیہ کا دور شروع ہوا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ مذہب میں تحریک اصلاح آئی۔ سترھویں صدی میں یورپ صحیح معنوں میں دوبارہ زندہ ہو کر عہد جدید میں داخل ہوا۔

جہاں تک فن جمالیات اور اس کے نظریات کا تعلق ہے صرف اس قدر کہہ دینا کافی ہے کہ زندگی کے دوسرے شعبوں اور علوم کی طرح یہ علم بھی عام حالات سے متاثر ہوا اس دور کے حصہ اول یعنی یونان و روما کے زمانے میں یہ علم زندہ رہا لیکن زیادہ ترقی نہ کر سکا۔ قرون وسطےٰ کے شروع نصف میں تو یہ بری طرح معتوب تھا۔ اور دوسرے علوم کی طرح زندگی کے آخری سانس لے رہا تھا۔ لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس میں زندگی کے آثار پیدا ہونے شروع ہوئے زندگی کے ان آثار ہی کو ہم نشاۃ الثانیہ کہتے ہیں۔ اس باب میں ہم ارسطو کے بعد یونان، روما اور اسکندریہ میں جمالیاتی نظریات کے متعلق

کچھ عرض کرینگے۔ اور اگلے باب میں قرون وسطےٰ کو زیر بحث لایا جائے گا۔

جہاں تک زیر تبصرہ زمانے کا تعلق ہے۔ اس میں ہمیں جمالیات کے متعلق نہ افلاطون کی طرح مدلل نظریات ملتے ہیں اور نہ ارسطو کی طرح مرتب خیالات۔ زندگی کافی بلندیوں تک پہنچ کر اب کچھ سستا سی رہی تھی اور یہ چیز زندگی کے ہر ہر پہلو پر صادق آتی تھی۔ مختلف مدارس فکر اور مفکرین اب زندگی کو من حیث الکل نہیں دیکھ رہے تھے۔ بلکہ کوئی زندگی کے کسی ایک پہلو پر زور دے رہا تھا۔ اور کوئی دوسرے پہلو پر۔ اور جب تک زندگی کو من حیث الکل نہ دیکھا جائے اس میں حسن نظر نہیں آسکتا۔ اس زمانے کے اکثر فکری نظامات کا عام رجحان زندگی سے فرار تھا۔ رواقی اور نوافلاطونی سب کسی نہ کسی طرح زندگی سے فرار ہی میں مقصد حیات کے متلاشی تھے۔ بعد میں عیسائیت بھی مؤخر الذکر دو مدارس فکر سے متاثر ہوئی اور اسکی نجات کو زندگی میں نہیں بلکہ زندگی سے فرار میں پوشیدہ سمجھا۔ حسن زندگی میں ہے نہ کہ زندگی سے فرار میں۔ ایسی زندگی میں حسن مشکل ہی سے نظر آسکتا ہے اور جب حسن ہی نظر سے پوشیدہ ہو تو اس کے متعلق غور وخوض کرنے اور نظریات پیش کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ علاوہ ازیں اس زمانے کی غالباً اکثر تصانیف ضائع ہو چکی ہیں۔ اور ہم تک نہیں پہنچیں۔ اگر ان تمام تصانیف تک ہماری رسائی ممکن ہو سکتی تو شاید ہمیں حسن اور فن کے متعلق کچھ زیادہ مرتب نظریات دستیاب ہوسکتے۔ بہر حال لانجائنس اور فلاطینس کے یہاں تو جمالیاتی نظریات کچھ بہتر شکل میں مل جاتے ہیں کیونکہ ان کی تصانیف ہم تک پہنچ گئی ہیں لیکن رواقی، ابیقوریان اور اس زمانے کے اکثر نقادوں کے نظریات تو صرف جزوی طور پر ملتے ہیں۔ جنکی صرف تاریخی اہمیت ہے۔ نظریاتی طور پر انہیں کسی خاص اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جاسکتا۔

رواقیوں میں ہمیں سری سی پس (۲۸۰-۲۰۶ ق م) کے یہاں فطرت میں حسن کے متعلق یہ الفاظ ملتے ہیں "فطرت نے کچھ حیوانات کو صرف حسن کی خاطر پیدا کیا ہے اور اس لئے وہ مسرت محسوس کرتی ہے۔ اور رنگوں کی آمیزش سے حظ حاصل کرتی ہے مثلاً مور کی

تخلیق کی وجہ اس کی دم کا حسن ہے یہ نظریہ ہمیں کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے بہرحال یہاں حسنِ فطرت کی طرف ایک اشارہ ضرور ملتا ہے اور اس کا مقصد حظ اور مسرت قرار دیا گیا ہے انسانی تخلیق کا ایک بڑا مقصد بھی تو آخر حسن کی تخلیق ہے۔ اور حسن سے حظ حاصل ہونے میں بھی اختلاف کی گنجائش نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ انسان اپنے جذبات اور احساسات کی بناء پر ایسا کرتا ہے اور فطرت میں جذبات اور احساسات کی موجودگی کا جواز مشکل ہی سے مل سکتا ہے۔ سسرو اس کا ایک اقتباس پیش کرتا ہے "انسان اگرچہ کبھی کبھی کمال کی حد کو چھو ضرور لیتا ہے لیکن وہ کامل نہیں۔ اس کا کام تو فطرت کے متعلق غور و خوض کرنا اور اس کی نقل کرنا ہے" [1] سسرو سی لپس کا یہ نظریہ پہلے نظریے کے مقابلے میں یقیناً بہتر ہے۔ لفظ نقل میں تو ہمیں یونانیوں کا عام رجحان نظر آتا ہے لیکن غور و خوض، ایک قابل قدر اضافہ ہے یونان کے دوسرے مفکرین میں ہمیں یہ خیال ملتا ضرور ہے۔ لیکن اس خیال کو واضح طور پر اس نے پیش کیا۔ موجودہ دور میں اس خیال نے جو اہمیت حاصل کی ہے اس کے متعلق یہاں کچھ کہنا ضروری نہیں۔

پولسی ڈونیسس (سنہ ۱۳۵ ق م) کے یہاں بھی ہمیں جمالیات کے متعلق کچھ اشارات مل جاتے ہیں۔ اس کے خیال میں شاعری "فطرت اور نقل میں مضمر ہے" یہاں ہمیں ارسطو کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے اگرچہ ارسطو لفظ "نقل" کو جس قدر وسیع اور عمیق مفہوم میں استعمال کرتا ہے یہ رواقی اس سے محروم ہیں۔ جذبات اور احساسات تو خیر رواقیوں کے یہاں جگہ حاصل کر ہی نہیں سکتے لیکن یہاں تو تخیل کو بھی کچھ اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا اور بغیر ان کے نقل، عکاسی اور فوٹوگرافی تو ضرور بن سکتی ہے۔ لیکن تخلیقی عمل بالکل نہیں ہو سکتی۔ سینکا (ء۔۶۵ء) تو فنون لطیفہ کی

---

[1] بحوالہ بوزنکے ۹۹-۱۰۰

اہمیت کا بالکل قائل نہیں اور اُنہیں صرف حواس سے متعلق سمجھتا ہے اور مفید فنون کی صف میں جگہ دیتا ہے۔ اس کے خیال میں صحیح معنوں میں فنِ لطیف صرف ایک ہے اور وہ فلسفہ ہے، جس کا مقصدِ اعلیٰ اور منتہائے نظر خیر اور فضیلت ہے۔ شاعری کو وہ صرف اس شرط پر قبول کرنے کے لئے تیار ہے کہ وہ فلسفے کے ماتحت رہے اور صرف فلسفیانہ نظریات کو پیش کرے۔ افلاطون کی اس سے زیادہ غلط تشریح ہمیں شاید ہی کہیں مل سکے شہنشاہ مارکس اوریلیس (۱۲۱-۱۸۰ء) کے یہاں بھی ہمیں روٹی کے اوپر کی سطح پر شکنوں اور زیادہ پک جانے کی وجہ سے پھٹے ہوئے انجیر میں حسن کا ذکر ملتا ہے۔ نقل میں حسن کا تو وہ قائل تھا ہی، لیکن یہاں وہ افادہ میں حسن کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یا شاید اس کا یہ مقصد ہو کہ زندگی حسن ہے اور اس میں جوانی اور بڑھاپے کی کوئی تخصیص نہیں لیکن ایک رواقی کے لئے، چاہے وہ شہنشاہ ہی کیوں نہ ہو، زندگی میں حسن کو تسلیم کرنا کچھ مشکل ہی ہے۔

مندرجہ بالا مدرسۂ فکر کے ساتھ اس زمانے میں ایک دوسرا فلسفہ زندگی بھی خاصا مقبول تھا۔ اس مدرسۂ فکر کا بانی ابیقیورس (۳۴۱-۲۷۰ ق م) تھا۔ ابیقیورین کو عام طور پر ہم لذت کے شیدائی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن وہ لذت اور مسرت حاصل کرنے کا منفی طریقہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں مسرت خواہشات کی تکمیل سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ مسرت کا راز خواہشات کی تعداد محدود کر دینے میں ہے کیونکہ جتنی زیادہ خواہشات ہونگی اتنی ہی زیادہ ہمیں ناامیدی ہوگی۔ زیادہ خواہشات کا پایہ تکمیل تک پہنچنا ناممکن ہے۔ اور ناامیدی کا مطلب الم ہے۔ الم سے بچنے کا صرف ایک طریقہ ہے اور وہ ہے خواہشات کو کم کرنا۔ علاوہ ازیں وہ مسرت کی زندگی کو ہمدردی، اعتدال، عقل، شرافت اور خیر میں مضمر سمجھتا ہے نہ کہ ادنیٰ خواہشات کی تکمیل میں، جس طرح کہ سقراط، سوفسطائیوں کے ساتھ انصاف نہ کر سکا۔ اسی طرح رواقیوں نے بھی ابیقیورین

کے ساتھ ناانصافی کی اور ان کے نظریات کو غلط طور پر پیش کیا۔ جہاں تک ابیقورین کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ فطرت میں کسی مقصد کے قائل نہیں اور فن چونکہ فطرت کی نقالی ہے اس لئے وہ بھی کسی اعلےٰ مقصد کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کرسکتا۔ فیلوڈیمس (پہلی صدی قبل مسیح) کے خیال میں "موسیقی خلافِ عقل ہے اور ہماری روح یا جذبات کو متاثر نہیں کرسکتی اور اظہارِ جذبات میں باورچی گری سے کسی طرح بہتر نہیں"۔ لکریشس (۹۹-۵۵ ق م) کے خیال میں گانا پرندوں کی آواز کی نقل ہے اور ہوا کے سرکنڈوں میں سے گزرنے سے اس نے سازوں کے ساتھ گانا سیکھا ہے۔" یہ خیال ہمیں فطرت کی عظمت کا تو قائل کرسکتا ہے لیکن اس طرح موسیقی کی عظمت تو بالکل ختم ہوجاتی ہے۔

ان دو مدارسِ فکر کے علاوہ ہمیں اس زمانے کے بعض دوسرے مفکرین کے یہاں بھی جمالیات کے متعلق مفصل یا مختصر اشارات ملتے ہیں جو نظریاتی طور پر نسبتاً زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ سسرو (۱۰۶-۴۳ ق م) کسی خاص مدرسہ فکر کا پیرو نہ تھا اور نہ ہی ہم اسے اس زمانے کے عظیم مفکرین کی صف ہی میں جگہ دے سکتے ہیں۔ لیکن وہ ایک زبردست عالم، مشاہدہ اور تجربہ کا شوقین، نیک نیت اور دلنشین اندازِ بیان کا مالک تھا۔ اس کے خیال میں جب ایک فنکار اپنا شہکار پیش کرتا ہے تو وہ کسی خارجی شے کی صرف نقل نہیں کرتا بلکہ اپنے ذہن کی وساطت سے اس کی تخلیق کرتا ہے۔ جہاں حسن اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے اور جہاں سے فنکار کی فنی صلاحیت اسے خارجی عالم میں لے آتی ہے۔ سسرو کا یہ نظریہ افلاطون کے نظریہ نقل پر نہ صرف ایک زبردست تنقید ہے بلکہ صداقت کے بھی زیادہ قریب ہے۔ ارسطو نے "نقل" کے مفہوم کو زیادہ وسیع کردیا تھا۔ لیکن سسرو نقل کے سوا ایک اور ذہنی صلاحیت کا بھی معترف ہے۔ اور فن کی بنیادوں کو اس پر استوار کرتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فنکار کی فنی صلاحیت پر بھی زور دیتا ہے جو وہبی نہیں بلکہ اکتسابی ہے۔ وہ اپنے زمانے کے اس عام نظریے سے متفق ہے کہ کل کا حسن اجزا میں آپس میں تناسب اور کل اور اجزا میں ایک

خاص نسبت کی موجودگی میں پوشیدہ ہے۔ حسن کے معروضی نظریہ میں تناسب کی اہمیت سے انکار
ممکن نہیں۔ سسرو اسے قبول کر لیتا ہے لیکن یہاں وہ ایک اور چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے اور یہ
اشارہ حسن کی اقسام کے متعلق ہے۔ یونانیوں میں حسن کو خیر اور حکم کے تحت تقسیم کرنا عام تھا۔ ارسطو
نے اس تقسیم سے آگے بڑھ کر مختلف فنون کی بنیاد پر حسن میں اقسام کی طرف اشارہ کیا ہے۔ لیکن
سسرو باقاعدہ طور پر حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ "حسن کی دو قسمیں ہیں۔ ایک دلربائی میں مضمر ہے
اور دوسری عظمت میں۔ دلربائی نسوانی صفت ہے اور عظمت مردانہ خصوصیت۔" ہم اسے
معروضی نظریہ حسن سے صحیح نظریہ حسن کی طرف پہلا قدم کہہ سکتے ہیں۔ یہ ہمیں حسن کی ماہیت اور
حقیقت پر غور و خوض کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ کیونکہ کم از کم دلربائی صرف معروض کی خصوصیات
مثلاً تناسب، توازن، ہم آہنگی و رنگ وغیرہ ہی میں نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے کچھ اور خصوصیات
کی موجودگی بھی ضروری ہے جو معروضی بھی ہیں اور موضوعی بھی۔

روم کے مشہور شاعر اور نقاد ہوریس (۶۵-۸ ق م) نے اپنے تنقیدی اور جمالیاتی افکار
کو اپنی تصنیف "فن شاعری" میں پیش کیا ہے۔ "ہوریس کے چھوٹے سے معرکۃ الآرا رسالے کی
اہمیت دو گونہ ہے ایک تو یہ کہ اس رسالے کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ میں
مقبول ہوئے۔ دوسرے یہ کہ ہوریس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو سے منسوب کیا
گیا۔"[1] ہوریس اپنے بہت سے خیالات میں ارسطو سے متاثر ہے اور بعض مقامات پر تو ایسا
محسوس ہوتا ہے کہ وہ ارسطو کے نظریات کی تشریح کر رہا ہے اگرچہ اس کا انداز بیان کچھ زیادہ
واضح اور صاف نہیں ہے اور اس کے مندرجہ بالا رسالے میں منطقی ترتیب کو بھی زیادہ
پیش نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ جس کی بنا پر اسے سمجھنے میں کچھ دقت [illegible]نا پڑتا ہے۔ لیکن
اس کے باوجود اس رسالہ نے ارسطو کے نظریات کو مقبول بنانے میں خاصا حصہ لیا۔ شاعری کا
مقصد وہ لطف اور افادہ سمجھتا ہے اور افادہ میں تعلیم اور اصلاح کو بھی شامل کرتا ہے

۱۔ فن شاعری از عزیز احمد ص ۲

فن اور زندگی کے متعلق اس کے نظریئے کو مجموعی طور پر "افادی" کہا جا سکتا ہے۔ اس کے خیال میں ایک شخص بغیر خداداد ذہانت کے شاعر نہیں بن سکتا۔ کسی ایسے شخص کو جو شعر موزوں کر سکتا ہو یا کہہ لیتا ہو شاعر کہنا غلط ہے۔ شعر اور جملے میں صرف الفاظ کی ترتیب کا فرق نہیں ہوتا۔ شاعر کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے "شاعر کا خطاب صرف اس شخص کی شان میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ جو اختراعی قابلیت اور خداداد ذہانت کا مالک ہو اور جس کی زبان میں اعلیٰ خیالات کو پیش کرنے اور عظیم چیزوں کو بیان کرنے کی صلاحیت ہو" فن کی عظمت کا وہ نہ صرف قائل ہے بلکہ اس پر بہت زیادہ زور دیتا ہے اور فن کے اصولوں کی پیروی نہ کرنے کو ناقابل معافی جرم سمجھتا ہے "فن کی پستی اس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فروشوں دونوں نے شعرا کے لئے ممنوع قرار دیا ہے" اگرچہ ارسطو کی پیروی میں وہ اتفاقی غلطیوں کو قابل معافی خیال کرتا ہے "ہوریس نے جا بجا ارسطو کے خیالات سے خوشہ چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال کے متعلق اسنے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دہرایا ہے۔ روئیداد کی وحدت اور تسلسل پر زور دیا ہے اور سیرت نگاری اور روئیداد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈرامے اور روئیداد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس نے ارسطو ہی کے طریقے کی پیروی کی ہے"

اس زمانے کی سب سے مشہور کتاب "جلال" لان جائنس کی تصنیف کے طور پر مشہور ہے تیسری صدی میں اس نام کا ایک مفکر گزرا تو ضرور ہے لیکن کیا یہ کتاب "جلال" اسی لان جائنس کی ہے یا اسی نام کے کسی اور شخص کی یا کسی دوسرے مفکر کی۔ اس کے متعلق کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔ اکثر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ یہ کتاب اگسٹس کی وفات کے فوراً بعد کی ہے اور اس طرح ہم اسے پہلی صدی عیسوی کی تصنیف قرار دے سکتے ہیں۔ اس کتاب میں جلال کو حسن سے ارفع اور اعلیٰ بتایا گیا ہے۔ اور اسے روح کی عظمت کا سایہ قرار دیا گیا ہے "جلال سے وہ عام طور پر فطرت کے وہ عظیم الشان مظاہر مراد لیتا ہے جو مہیب اور پر شکوہ

نظر آتے ہیں جب ہم زندگی کے تمام دائرے کا جائزہ لیتے ہیں اور ہر جگہ اسے ان چیزوں سے معمور
دیکھتے ہیں، جو نظر افروز، شاندار اور خوبصورت ہیں، تو ہم فوراً یہ بات سمجھ لیتے ہیں کہ حیاتِ انسانی
کی غایتِ حقیقی کیا ہے؟ اور یہی وجہ ہے کہ فطرت ہمیں محض ایک چھوٹی سی ندی کی صفائی اور افادیت
کی تعریف کرنے پر نہیں بلکہ نیل، ڈینیوب، رائن اور بحرِ ذخائر کے ماورا ہر شے کی ستائش کرنے
پر اکساتی ہے[1]۔ اس کتاب کے مصنف کے خیال میں ادب میں جلال کا دارومدار پانچ چیزوں
پر ہے۔ خیالات کی بلندی اور رفعت ان میں سب سے زیادہ باوقعت ہے اور اس کا انحصار
سیرت کی پختگی پر ہے۔ اعلیٰ نمونوں کی نقل، تخیل اور صحیح ماحول کا انتخاب اور تجربہ بھی اعلیٰ خیالات
کے ضامن ہو سکتے ہیں۔ جلال کا دوسرا ماخذ شدید اور قدرتی جذبات ہیں اس کتاب میں جذبات
کو نہایت اعلیٰ اور ارفع مقام دیا گیا ہے۔ اور فن اور زندگی کو جذبات پر منحصر قرار دیا گیا ہے
تیسرے نمبر پر وہ صنائع بدائع کو جگہ دیتا ہے لیکن ان کے استعمال میں وہ یہ شرط لگاتا ہے
کہ وہ اس طرح استعمال ہوں کہ توجہ ادھر مبذول نہ ہونے پائے۔ جلال کا چوتھا ذریعہ اندازِ
بیان ہے۔ مصنف الفاظ کے صحیح اور مناسب انتخاب پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے
خیال میں الفاظ اس قسم کے ہونے چاہئیں کہ ان کی طرف توجہ مبذول نہ ہو اور وہ تحریر کو جاندار
بنا دیں۔ تشبیہ اور استعارہ کو وہ صنائع بدائع میں نہیں بلکہ اندازِ بیان میں شامل کرتا ہے
جلال کا آخری ماخذ وہ الفاظ کی صحیح ترتیب کو قرار دیتا ہے۔ الفاظ کی غلط ترتیب، ان کا
غلط طور پر یا غلط مقام پر استعمال بہت کم یا بہت زیادہ الفاظ کا استعمال تحریر کو بیجان
بنا دیتا ہے اور وہ ان چیزوں کو زبردست نقائص شمار کرتا ہے۔ یہ کتاب تنقید کے صرف
نظریات پر بحث نہیں کرتی۔ بلکہ اس میں عملی تنقید بھی موجود ہے اور مصنف مثالیں پیش کر کے
ان نقائص پر بحث کرتا ہے جو اس کے ادب کے زمانے میں در آئے تھے۔ اس کتاب میں
حظ اور انبساط کو ادب کا مقصد قرار دیا گیا ہے۔ یونانیوں میں اکثر مفکرین نے حظ کو فن اور

---

[1] ناصر ص ۳۸ - ۳۹

ادب کا مقصد قرار دیا ہے۔ لیکن افلاطون حظ کو زیادہ قابل ستائش نہیں سمجھتا۔ ارسطو حظ کے ساتھ اور کئی مقاصد پیش کرتا ہے۔ ہوریس حظ کے ساتھ افادہ کو بھی فن کا مقصد قرار دیتا ہے۔ لیکن اس کتاب کا مصنف بغیر کسی جھجک کے واضح الفاظ میں حظ اور صرف حظ کو فن کا مقصد سمجھتا ہے۔ وہ فن میں آمد اور خود روی کا بھی قائل ہے۔ "یہودیوں کے واضع قوانین نے جو ایک معمولی شخص نہ تھا۔ اپنے قوانین کے شروع ہی میں کہا ہے کہ خداوند تعالیٰ نے کہا "روشنی ہو جا۔ اور روشنی ہو گئی۔ زمین وجود میں آ۔ اور زمین وجود میں آگئی۔" اس کے خیال میں تخلیق عالم کی طرح فنی تخلیق میں بھی یہی اصول کار فرما ہے۔

پلوٹارک (۴۶ء-۱۲۰ء) بھی اپنے جمالیاتی افکار میں ارسطو سے کافی متاثر تھا۔ وہ پہلا مفکر ہے جس نے ہماری توجہ قبیح کے موضوع کی طرف مبذول کرائی۔ "بنیادی طور پر قبیح کبھی بھی حسین نہیں بن سکتا۔ لیکن اگر نقل بالکل صحیح ہے تو ہم اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں ایک بدصورت چیز کی شبیہ کبھی بھی خوبصورت نہیں ہو سکتی اگر ایسا ہو جائے تو وہ اپنی اصل کے مطابق نہیں ہو گی۔ حسن اور حسین نقل مختلف چیزیں ہیں۔" ہم بدصورت چیز کی نقل سے چاہے وہ شاعری میں ہو یا مصوری میں صرف اس وجہ سے لطف اندوز ہوتے ہیں کہ وہ اس کی صحیح نقل ہے نہ کہ اس بنا پر کہ وہ حسین ہے۔ حسین شے اور حسین نقل ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ فن کی کامیابی کا دارومدار حسن پر نہیں بلکہ صحیح طور پر نقل کرنے میں ہے۔ وہ اس سلسلے میں ذہانت پر بھی زور دیتا ہے کیونکہ صحیح نقل پیش کرنا اور اس سے لطف اندوز ہونا صرف ذہانت کی بنا پر ممکن ہے۔ "کیا یہ ایک بدصورت چیز نقل کے ذریعے حسین بن جاتی ہے؟ نہیں وہ بدصورت ہی رہتی ہے۔ لطف اندوزی کی اصل وجہ وہ ذہانت ہے۔ جس کی بنا پر صحیح نقل اور عکاسی ممکن ہو سکی ہے۔" اس کے نزدیک صحیح نقل تخلیق کی ایک قسم اور ایک شکل ہی ہے اور اس سے تو موجودہ زمانے کے مفکرین جمالیات کو بھی انکار نہیں اگرچہ ان کے نزدیک صحیح نقل تخلیق کی صرف ایک ابتدائی شکل ہے۔ بہرحال ہم دیکھتے ہیں

کہ اس نے جمالیات میں قبح کے موضوع کو پیش کیا ہے۔ حسن اور فن میں فرق کرنے کی کوشش کی۔ اور یونانی مفکرین کی طرح انہیں لازم و ملزوم قرار نہیں دیا۔ فن کی اساس نقل پر قائم کی نہ کہ حسن پر۔ اس سے پہلے نقل کو تخلیق حسن کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن اس نے حسن اور حسین نقل میں فرق کر کے فن کو حسین نقل کے مترادف قرار دیا نہ کہ تخلیق حسن کے۔ اور حسین نقل کو پیش کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ذہانت کو لازمی اور ضروری قرار دیا۔ فلوطینس (۲۰۵-۲۷۰ء) نے افلاطون کے نظریہ نقل پر زبردست تنقید کی۔ اور تخلیق کے لئے تخیل کی اہمیت پر زور دیا۔ اگرچہ اس نے تخیل کو اس قدر وسیع اور عمیق مفہوم میں استعمال نہیں کیا جس کا یہ لفظ مستحق ہے۔ بہرحال وہ پہلا مفکر ہے جو تخلیق میں تخیل کی اہمیت کا قائل ہے۔۔ اپولونیس مصری دیوتاؤں کو جانوروں کی شکل میں پیش کرنے پر اعتراض کرتا ہے بحث میں حصہ لینے والا اجانا سوال کرتا ہے۔ "تم کس بنا پر کہہ سکتے ہو کہ تمہارے دیوتاؤں کے بت اصل سے قریب ہیں۔ کیا تمہارے فیڈیاس نے آسمانوں پر جا کر دیوتاؤں کی شبیہ حاصل کی ہے؟ یا اس کے فن میں کسی اور چیز نے اس کی رہنمائی کی ہے؟" "ہاں اور ایک چیز نے ان کی رہنمائی کی ہے۔ اور وہ زیادہ عاقل اور سمجھدار رہنما ہے" "وہ کیا ہے؟ کیا نقل کے سوا بھی کوئی اور ایسی چیز ہو سکتی ہے" "ہاں یہ تخیل تھا جس نے وہ شکلیں بنائیں، یہ نقل سے بہتر فنکار ہے۔ نقل صرف اس چیز کو پیش کر سکتی ہے جو اس نے دیکھی ہے۔ لیکن تخیل ان چیزوں کو بھی جو اس نے نہیں دیکھیں"؎ علاوہ ازیں تخیل ان چیزوں تک کو دیکھ لیتا ہے جو حقیقتاً وہاں موجود نہیں ہوتیں مثلاً اس کے ذریعے بادلوں میں مختلف جانوروں کی شکلیں دیکھی جا سکتی ہیں اور یہ تخیل کا کرشمہ ہے صرف تخیل ہی کی بنا پر اعلیٰ تخلیق ممکن ہے۔ . . .

. . . . ذہانت اور جذبات کا اظہار صرف تخیل کے ذریعے ممکن ہے نقل اس بلندی تک کبھی پہنچ ہی نہیں سکتی۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فلوطینس نے جو تخیل

؎ بوزنکے ص ۱۱۰

کی مثالیں پیش کی ہیں۔ ان کے پیش نظر تخیل اور نقل میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے، کیونکہ تخیل کے لفظ کو وہ جس طرح استعمال کرتا ہے وہ حقیقتاً "تخیل" کا صحیح اور واضح مفہوم نہیں وہ تخلیقی تخیل سے زیادہ نقل ہی کے قریب ہے۔ ارسطو نے لفظ نقل کے مفہوم میں جو وسعت پیدا کی تھی۔ فلوسٹریٹس نے لفظ تخیل استعمال کر کے اس میں اور زیادہ وسعت پیدا کی لیکن اصل تخیل کو وہ واضح نہ کر سکا۔ اور یہ بات آسان بھی نہ تھی کیونکہ تخیل کی پوری وضاحت تو کہیں سولہ سترہ صدیوں کے بعد کالرج؟ پیش کر سکا۔ لیکن فلوسٹریٹس کم از کم اس لفظ کو اور اس کے ابتدائی مفہوم کو جمالیات اور تنقید میں لایا تو سہی۔ فن اور ادب میں اس کی اہمیت کی طرف توجہ تو مبذول کرائی۔ علاوہ ازیں کروچے کے اس خیال سے بھی اتفاق ممکن نہیں کہ فلوسٹریٹس کا تخیل صرف نقل ہے[1] کیونکہ نقل بادلوں میں مختلف جانوروں کی شکلیں پیش نہیں کر سکتی یہ صرف تخیل ہی کا کام ہو سکتا ہے۔ فلاطینس (۲۰۶ - ۲۷۰ء) نے حسن کو ایک نئے رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ وہ بنیادی طور پر مابعد الطبیعاتی مفکر تھا اور اس کا رجحان طبع تصوف کی طرف تھا اس نے حسن پر جمالیاتی اور فنی نقطۂ نگاہ سے زیادہ مابعد الطبیعاتی انداز سے بحث کی اس سے پہلے افلاطون بھی اپنے بعض مکالمات میں حسن پر اسی نقطۂ نگاہ سے بحث کر چکا تھا۔ فلاطینس افلاطون کو اپنا فکری رہنما تسلیم کرتا ہے۔ اور دوسرے نظریات کی طرح نظریۂ حسن میں بھی وہ افلاطون سے کافی متاثر ہے۔ پوشاک نے حسن اور حسین نقش کو دو مختلف چیزیں بتا کر حسن اور فن کو ایک دوسرے سے میز کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن فلاطینس نے پھر دونوں کو ایک ہی بنا دیا اور حسن کو تصوفانہ رنگ میں پیش کیا۔ اس کے لحاظ سے حسن اگرچہ قابل سماعت اشیاء مثلاً موسیقی وغیرہ میں بھی ہے اور ماوراے ادراک چیزوں مثلاً کردار اعمال۔ عادات۔ فضائل اور علم وغیرہ میں بھی لیکن حقیقی طور پر وہ مرئی اشیاء میں موجود ہے وہ کون سی صفت ہے جو اشیائے مدرکہ اور ماورائے ادراک دونوں کو حسین بنا دیتی ہے۔ فلاطینس کے خیال میں یہ صفت تناسب اور ہم آہنگی نہیں ہے۔ حسن تناسب اور ہم آہنگی

---

[1] کروچے ص ۱۷۰

سے ماورا ہے اور وہاں سے ان میں منعکس ہوتا ہے اور اسی پر ان اشیاء کی دلکشی اور نظر افروزی کا انحصار ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ حسن کا نور زندہ چیزوں پر تو منعکس ہوتا ہے۔ مگر مردہ چہرہ پر اس کا صرف شائبہ ہی ہوتا ہے حالانکہ اس کی صورت، عناصر ترکیبی کے تناسب و ہم آہنگی کے لحاظ سے ابھی خراب بھی نہیں ہوئی ہو۔ اور کیا وجہ ہے کہ زندہ تماثیل نسبتاً زیادہ خوبصورت ہوتے ہیں۔ اگرچہ بے جان مجسمے ان سے زیادہ متناسب و ہم آہنگ ہی کیوں نہ ہوں؟ اس کی کیا وجہ ہے کہ ایک بدصورت شخص ایک حسین مجسمے سے زیادہ دلکش ہوتا ہے؟ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ زندہ حسن بے جان حسن سے زیادہ مطلوب و مرغوب ہوتا ہے اور وہ اس کی نسبت نیکی کی فطرت کا زیادہ حامل ہوتا ہے[سہ] حسن ہماری فطرت کے عین مطابق ہے اور قبیح اس کے بالکل خلاف۔ اس لئے ہم حسن سے متاثر ہوتے ہیں اور قبیح ہمیں ناگوار گزرتا ہے حسن اور روح میں ایک خاص تعلق ہے کیونکہ یہ دونوں تصور ہی کی تخلیقات ہیں۔ وہ افلاطون کے اس نظریئے کے خلاف ہے۔ کہ فن نقل کی نقل ہوتا ہے۔ وہ حسن و فن اور فطرت دونوں کا ماخذ تصور ہی کو سمجھتا ہے "اگر کوئی شخص (افلاطون) فنون لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ نقالی کے ذریعے معرض وجود میں آتے ہیں۔ تو ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ کائنات کی تمام چیزیں بذات خود کسی اور شے کی نقل ہیں۔ مثلاً عقل و تخیل کی۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ فنون لطیفہ محض عالم مرئی کی نقالی نہیں کرتے۔ بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو کائنات کا سرچشمہ ہے۔ مزید برآں وہ اپنے آپ کو بہت حد تک تخلیق کرتے ہیں اور ناقص اور ادھوری چیزوں میں حسن و کمال کا اضافہ کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے اپنے تصرف میں حسن ہوتا ہے" "ایک خوبصورت شے اس عقل میں حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے"[سے]

فلاطینس کے خیال میں حسن کا دار و مدار عقل اور صورت پر ہے جس صورت پذیری کا

سہ بوزنکے صفحہ ۱۱۶ ؎ بوزنکے صفحہ ۱۱۳ تا صفحہ ۱۱۴

نام ہے اور اس سے محرومی قبح ہے۔ حسن، صورت میں مضمر ہے نہ کہ مواد میں، کیونکہ صرف صورت مرئی ہے مواد نہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نہ قبح صورت پذیری سے محرومی کا نام ہے اور نہ حسن صرف صورت تک محدود ہے۔ صورت سے تو کوئی مرئی چیز محروم ہو ہی نہیں سکتی۔ صورت پذیری سے محرومی منطقی طور پر ممکن ہی نہیں۔ بد قبح صورت سے محرومی نہیں بلکہ حسن سے محرومی ہے اور غلط طور پر متشکل ہونے سے ایک چیز حسن سے محروم ہو کر قبیح بن جاتی ہے۔ جہاں تک صرف صورت میں حسن کی موجودگی کا تعلق ہے یہ نظریہ بھی قابل قبول نہیں۔ صورت مرئی سہی لیکن فلاطونیس کے خیال میں غیر مرئی چیزوں میں بھی حسن ہوتا ہے۔ اس لئے مواد کو حسن سے محروم سمجھنا غلط ہے صورت کی طرح مواد بھی حسین یا قبیح ہو سکتا ہے۔ تخلیق کے حسن کا انحصار مواد اور صورت دونوں کے حسن پر ہے۔ کسی ایک میں بھی حسن کی غیر موجودگی اس تخلیق کو حسن سے محروم کر دیتی ہے۔ صورت کو اس قدر زیادہ اہمیت دینے کا ہی یہ نتیجہ ہے کہ وہ مرئی فنون مثلاً مصوری کو موسیقی پر ترجیح دیتا ہے۔ حالانکہ فلاطونیس جیسے خیالات رکھنے والے مفکر سے بجا طور پر اس بات کی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ موسیقی کو اعلیٰ ترین مقام دے گا۔

اس کے نظریہ حسن الوہی کے متعلق پروفیسر ایم۔ ایم۔ شریف رقمطراز ہیں "پلوطینس حسن الوہی اور طلب عشاق کے اس نظریہ کو قبول کرتا ہے جس کا بیان سمپوزیم اور فیدریس میں ملتا ہے۔ وہ ایک نئے انداز سے اس زینۂ عشق کا ذکر کرتا ہے جس پر چڑھنا عاشق کے لئے لازم ہے۔ تاکہ ارضی حسن کے جلووں سے ماورا الوہی حسن کی ایک جھلک دیکھ پائے

متشکل اشیاء کا حسن ہی ہمارے دل میں ان کی محبت پیدا کرتا ہے۔ روح کا حسن یہ ہے کہ وہ خدا کا نمونہ بن جائے جو اعلیٰ ترین حسن ہے۔ یہ عشق ذہنی و مذہبی کی خصوصیت ہے کہ وہ کسی میں اس حسن اعلیٰ کی عرفان کی وجدانی قوت پیدا کر دے۔ وہ روح جو اس کے بارے میں تفکر کرتی ہو، اسے صرف جانتی ہے۔ لیکن جو روح اس کے عشق میں مبتلا ہو اس سے ہمکنار ہو جاتی ہے روح کا وہ تجربہ جو اسے وصل خداوندی میں حاصل ہوتا ہے۔ اتنا نوری ہوتا ہے۔ کہ بیان

میں نہیں آسکتا۔ اس کے بعد ایک ناقابلِ بیان کشف ہوتا ہے جو روحانی مسرت سے ہمکنار کردیتا ہے۔ یہ حسنِ اعلیٰ ان لوگوں کو بھی حسین بنا دیتا ہے۔ جن کے دل میں اس کا عشق اور اس کی بے پناہ طلب موجود ہوتی ہے۔[1] فلاطونیس اس زمانے کا آخری مفکر تھا۔ اس کی موت کے تقریباً ڈھائی سو سال بعد تک ایتھنز میں مدارس قائم رہے اور ۵۲۹ء میں بند کردئیے گئے۔ لیکن پروکلس (۴۱۰ء-۸۵ء) کے علاوہ اس عرصے میں کوئی ایسا مفکر نہیں گذرا جو اس ضمن میں قابلِ ذکر ہو۔ پروکلس نے بھی کوئی نئے خیالات پیش نہیں کئے بلکہ فلاطونیس کے خیالات کو صرف مرتب کردیا۔ یونانیوں کی عظمت جو ارسطو کے بعد روبہ انحطاط ہو گئی تھی۔ فلاطونیس کے بعد تقریباً ختم سی ہو گئی۔ اور پھر تقریباً ایک ہزار سال تک یورپ میں تاریکی کا دور رہا اور پھر کہیں اس کے بعد یورپ خوابِ غفلت سے بیدار ہوا۔ نشاۃ الثانیہ اور مذہبی اصلاح کا دور آیا۔ اور بعد ازیں موجودہ دور شروع ہوا اس دور میں یورپ نے دوبارہ ترقی شروع کردی۔ اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح فنونِ لطیفہ کو بھی آگے بڑھایا اور جمالیاتی مسائل پر علمی طریقے سے مفصل اور مدلل بحث کی بہر حال تاریخی تسلسل اس بات کا متقاضی ہے کہ قرونِ وسطیٰ پر بھی ایک نگاہ چاہے وہ اجمالی ہی کیوں نہ ہو، ڈال لی جائے اور اب اگلے باب میں اسی زمانے کو زیرِ بحث لایا جائے گا۔

---

[1] فلسفۂ اقبال ص۲

باب ۲

قرونِ وسطیٰ میں جمالیاتی افکار

تاریخ میں مختلف ادوار کی تقسیم عام تو ہے ۔ لیکن منطقی طور پر صحیح نہیں کیونکہ ایک خاص زمانہ، نہ ایک خاص وقت یا واقعہ سے شروع ہوتا ہے اور نہ ایک خاص واقعہ پر آکر ختم ہو جاتا ہے ۔ عرصہ دراز سے مختلف قوتیں آہستہ آہستہ آگے بڑھتی رہتی اور اپنا کام کرتی رہتی ہیں ۔ اور پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ یہ تمام قوتیں بیک وقت ظاہر ہو کر اس زمانے کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہیں اور یہ زمانہ ایک خاص نام سے موسوم ہو جاتا ہے ۔ اور جب تک دوسری قسم کی قوتیں ان پہلی قوتوں کو شکست دے کر خود اُن کی جگہ حاصل نہیں کر لیتیں یہ زمانہ اپنے پہلے ہی نام سے موسوم رہتا ہے ۔ اور صرف اس شکست کے بعد اسے ایک نیا نام دیا جاتا ہے ۔ اگرچہ یہ قوتیں جنہوں نے اس زمانے کو نیا نام دیا ہے عرصہ دراز سے عمل پیرا ہوتی ہیں ۔ لیکن ایک خاص واقعہ پرانی قوتوں کی شکست اور ان نئی قوتوں کی فتح پر مہر ثبت کر دیتا ہے اور پھر تاریخ دان اس زمانے کو اسی واقعہ سے شروع کر کے ایک نیا نام دے دیتے ہیں قرونِ وسطیٰ کب سے شروع ہوا اور قرونِ وسطیٰ کے بعد نشاۃ الثانیہ کی ابتدا کب سے ہوئی اس کے متعلق تاریخ مقرر کرنا اگر ناممکن نہیں تو ناممکن کی حد تک مشکل ضرور ہے عام طور پر روما کی شکست (۴۷۶ء) کو قرونِ وسطیٰ کا شروع اور مسلمانوں کے ہاتھوں قسطنطنیہ کی فتح (۱۴۵۳ء) کو اس کا اختتام کہا جاتا ہے ۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ روما کا سیاسی زوال دوسری صدی کے آخر میں مارکوس اور یولائش کے مرنے کے بعد ہی شروع ہو چکا تھا ۳۹۵ء میں سلطنت روما دو حصوں میں تقسیم ہو گئی اور اس کے بعد پانچویں صدی تو تمام کی تمام سلطنت روما کی شکست اور تباہی کی کہانی ہے ۔ قرونِ وسطیٰ اپنی جن خصوصیات کی

بنا پر "تاریکی کا دور" کے نام سے مشہور ہے کیا وہ تمام خصوصیات ہمیں چوتھی صدی کے نصف آخر اور پانچویں صدی عیسوی میں نہیں ملتیں؟ اسی طرح جہاں تک قرونِ وسطیٰ کے ختم ہونے اور نشاۃ الثانیہ کے شروع ہونے کا تعلق ہے۔

کیا ۱۴۵۳ء کو حدِ فاصل قرار دیا جا سکتا ہے؟ کیا اس حقیقت سے انکار ممکن ہے کہ گیارھویں صدی کے آخر سے لے کر تیرھویں صدی کے شروع تک کی صلیبی جنگوں نے یورپ کو بیدار کیا؟ اس زمانے کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ قوم نے ایک طرف یورپ کو میدانِ جنگ میں مغلوب کیا اور دوسری طرف زندگی کے ہر ہر پہلو میں اس طرح متاثر کیا۔ کہ اہلِ یورپ کے دلوں میں شاہراہ ترقی پر گامزن ہونے کی تمنائیں جاگ اٹھیں۔ اور انہوں نے تاریکی کے دور سے نکلنے کے لئے آہستہ آہستہ جدوجہد شروع کر دی۔ ابن رشد کے فلسفے نے ان کے دماغوں کو روشن کیا ہسپانیہ کے مدارس میں تعلیم حاصل کرنے والے عیسائیوں اور یہودیوں نے یورپ میں علم کی روشنی پھیلانی شروع کی اور مذہب کے صحیح مفہوم سے لوگوں کو روشناس کرانا شروع کیا۔ اہلِ یورپ نے مسلمانوں سے نہ صرف فلسفہ اور مختلف علوم و فنون کی طرف متوجہ ہونا سیکھا۔ بلکہ بہت سے نئے علم بھی حاصل کئے اور سب سے زیادہ یہ کہ علم حاصل کرنے کا نیا اور صحیح طریقہ۔ طریقہ استقرائی بھی سیکھا۔ تو کیا ہم چودھویں صدی اور پندرھویں صدی کے نصف اوّل کو "تاریکی کا دور" کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں جو زمانہ دانتے اور اس کے ہم عصر شعراء، مصور اور بت تراش پیدا کر سکتا ہے۔ کیا اسے تاریکی کا دور کہنا مناسب ہو سکتا ہے؟ بنا بریں ہم پانچویں صدی سے تیرھویں صدی تک کو قرونِ وسطیٰ میں شامل کر سکتے ہیں۔ اور چودھویں، پندرھویں اور سولھویں صدی کو نشاۃ الثانیہ کہہ سکتے ہیں۔

ارسطو کی موت کے بعد ہی ترقی کی رفتار سست پڑ چکی تھی۔ سلطنت رُوما کے زمانہ میں زندگی کے کچھ پہلو ضرور ترقی پذیر رہے۔ لیکن من حیث الکل اب زندگی آہستہ آہستہ جمود

تھی۔ اور قرونِ وسطیٰ میں یورپ میں یہ آہستہ خرامی آہستہ خرام بلکہ مخرام بن کر رہ گئی تھی۔ اس زمانے میں فکر کا پہلو بھی زندگی کے دوسرے پہلوؤں کی طرح انحطاط پذیر تھا۔ اور جب فکر من حیث الکل انحطاط پذیر ہو تو اس کے ایک خاص پہلو۔ جمالیات۔ میں اس کی تلاش کچھ زیادہ سود مند ثابت نہیں ہو سکتی۔ اور پھر جمالیات تو موضوع بھی ایسا ہے کہ متعصب قسم کے مذہبی رہنما تو ہمیشہ اس کی مخالفت پر کمر بستہ رہے ہیں اور اس پورے زمانے میں عموماً اسی قسم کے مذہبی رہنماؤں کا دور دورہ تھا۔ بعض مفکرین کے یہاں ہمیں جمالیاتی نظریات مل ضرور جاتے ہیں۔ لیکن ان کے افکار کو دوسرے مفکرین کے نظریات کے مقابل رکھنا ناممکن ہے بہر حال وہ اپنی تاریخی اہمیت کے پیشِ نظر قابلِ توجہ ضرور ہیں۔ بنابریں یہاں ان مفکرین کے نظریات کو مختصراً پیش کیا جاتا ہے۔

قرونِ وسطیٰ میں ثنویت کا دور دورہ تھا۔ ایک طرف دین اور دنیا کو متضاد حقیقتیں سمجھا جاتا تھا۔ اور دوسری طرف روح اور مادے کو۔ دین اور دنیا کو متضاد سمجھنے کا لازمی اور منطقی نتیجہ روح اور مادے کو متضاد سمجھنا ہے۔ اس زمانے میں دین اور روح کی حکومت تھی۔ اور دنیا اور جسم اپنے حقوق سے محروم کر دیئے گئے تھے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ دین اور روح کی مملکت کے حکمران مذہبی پیشوا تھے۔ اس لئے دنیا اور جسم پر بھی ان ہی کی حکومت تھی۔ اسی دور میں یورپ میں اس فلسفۂ ارسطو کا دوبارہ رواج ہونا شروع ہوا۔ جو نو فلاطونیت کی چھلنی میں چھن کر مسلم مفکرین اور ان کے شاگردوں کی وساطت سے وہاں پہنچا اور اس طرح آہستہ آہستہ یورپ میں مدرسیت اور تصوف نے بھی قدم آگے بڑھائے۔ ان تینوں تحریکوں کا فنونِ لطیفہ اور جمالیات پر جو اثر ہونا تھا وہ ظاہر ہے۔ فنونِ لطیفہ کی ترقی تو کجا ان کا وجود بھی مشکل تھا۔ فن مذہب کا غلام تھا۔ اور اس کا صرف ایک مقصد تھا۔ اور وہ مقصد تھا۔ مذہبی تعلیم۔ فن اگر اس مقصد کے حصول میں معاون اور مددگار تھا تو برداشت کیا جا سکتا تھا۔ ورنہ ناقابلِ معافی تھا۔ گرجا میں تصاویر نہ ہونی چاہئیں اور جس چیز کی پرستش

کی جائے۔ اس کی شبیہ کا دیواروں پر اتارنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا" سینٹ اگسٹائن، حضرت عیسٰی کی تصاویر کو دیکھنے سے منع کرتا تھا۔ اسی زمانے میں روسی بس، کونسٹنٹائن کی بہن کو ایک خط میں حضرت عیسٰی کی تصویر کو اپنے پاس رکھنا جرم قرار دیتا ہے اور بنا بریں اسے تصویر بھیجنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اور اسی خط میں لکھتا ہے کہ اس نے ایک خاتون سے جس کے پاس حضرت عیسٰی اور پال کی تصاویر تھیں لے لی تھیں۔ چھٹی صدی میں پوپ گریگری کے زمانے میں مارسلیز کے بشپ نے اپنے علاقے میں سے تمام مجسمے اور تصاویر ہٹا دینے اور برباد کر دینے کا حکم دیا تھا۔ جس پر پوپ گریگری نے یہ اصول بنا دیا تھا کہ تصویر کی پرستش کرنا ایک چیز ہے اور تصویر سے اس چیز کے متعلق علم حاصل کرنا جس کی ہم پرستش کرتے ہیں، بالکل دوسری بات ہے۔ تعلیم یافتہ اصحاب، لکھ پڑھ کر علم حاصل کرتے ہیں اور غیر تعلیمیافتہ تصویر کو دیکھ کر سیکھتے ہیں۔ اس لئے گرجا کی ان تصاویر کو برباد کرنا جو پرستش کے لئے نہیں بلکہ غیر تعلیمیافتہ اشخاص کو سکھانے کے لئے وہاں رکھی گئی ہیں، نامناسب ہے۔ اور اس واسطے انہیں برباد نہ کرنا چاہیئے۔ لیکن پوپ کے اس فیصلے سے قدامت پسند مذہبی پیشوا متفق نہ تھے۔ اور وہ تصاویر کو گرجا میں رکھنے یا بنانے کے سخت مخالف تھے۔ آٹھویں اور نویں صدی میں مشرقی گرجا میں یہ سوال بہت جوش و خروش کے ساتھ اٹھا ۷۵۴ء میں قسطنطنیہ میں ایک زبردست کونسل منعقد ہوئی جس میں تین سو اڑتیس بشپوں نے شرکت کی اور فیصلہ کیا کہ "حضرت عیسٰی جسم رکھنے کے باوجود اپنی اعلٰی شخصیت اور الہیاتی صفات میں جسمانی حدود اور خامیوں سے پاک صاف تھے۔ اور اس بنا پر کسی انسانی فن کے ذریعے کسی مادی چیز سے ان کی اس طرح کی شبیہ اتارنا جس طرح کہ دوسرے لوگوں کی اتاری جاتی ہے ناقابل معافی جرم ہے" اس کونسل نے ان تمام لوگوں سے نفرت کا اظہار کیا تھا۔ جو الکلام کو رنگوں کے ذریعے ظاہر کرتے تھے۔ اور جو مقدس ہستیوں کی بے جان تصاویر بناتے تھے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ان

تصاویر کے ذریعے کسی قسم کا بھی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا تھا۔ فن کی طرف اس قسم کا مخاصمانہ رویہ اس دور کے آخر تک کچھ نہ کچھ حد تک بلکہ خاصی حد تک باقی رہا۔ سینٹ اگسٹائن کہتا ہے "میں بیکار چیزوں کی طرف متوجہ نہیں ہوتا میں تو صرف صداقت کا متلاشی ہوں۔ میں قصے کہانیوں کو پسند نہیں کرتا" غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں فن کی وہ عزت نہ تھی۔ جس کا وہ حقیقی طور پر مستحق ہے اسے "بیکار چیز" سمجھا جاتا تھا جس کی رسائی روح تک نہ تھی۔ وہ صرف جسم کو پیش کر سکتا۔ اور صرف اسے ہی متاثر کر سکتا تھا صداقت اس کے دائرہ عمل سے باہر تھی۔ حقیقت تک اس کی پہنچ ممکن ہی نہ تھی۔ اس کا تعلق صرف حواس سے تھا۔ اور کیونکہ حواس نہ قابل اعتبار ہیں اور نہ قابل احترام اس لئے فنون بھی جس کا انحصار حواس پر ہے کسی خاص عزت اور وقعت کا مستحق نہیں اور اس پر اعتبار ناممکن ہے۔ اس پورے دور میں فن کے مقابلے میں فطرت اور اس کے حسن کو زیادہ قابل ستائش سمجھا جاتا تھا کیونکہ اس کا خالق، خالق مطلق ہے اور فن کا خالق، انسان ہے۔

حسن اپنی پوری رعنائیوں کے ساتھ فطرت میں موجود سمجھا جاتا تھا نہ کہ فن میں۔ خدا انسان سے برتر ہے اور بنا بریں اس کی تخلیق بھی یقیناً "انسانی تخلیق سے زیادہ مکمل، زیادہ حسین اور زیادہ قابل ستائش ہو گی۔ سینٹ اگسٹائن (۳۵۴۔۴۳۰ء) نے شروع میں حسن اور کمال پر کچھ کتابیں لکھی تھیں۔ لیکن رجحان طبع تبدیل ہو جانے کے بعد اس نے نہ اپنی ان تحریروں کی خبر لی اور نہ ان کے گم ہو جانے پر کسی قسم کی تشویش ظاہر کی۔ بہر حال وہ حسن کو ایک ایسی صفت سمجھتا ہے جو ایک شئے میں کلی طور پر موجود ہو سکتی ہے۔ اور دوسری شئے میں صرف جزوی طور پر۔ ایک چیز حسین ہو سکتی ہے اور دوسری چیز صرف نسبتاً حسین۔ اس کے خیال میں اگر تمام عالم کو من حیث الکل دیکھا جائے تو وہ چیز جو ظاہرا طور پر قبیح نظر آتی ہے حقیقتاً قبیح اور بدصورت نہیں رہتی وہ ایک کل کا جزو ہے۔ اور اس حیثیت سے وہ کل کیلئے ضروری اور لازمی ہے اور وہ صرف ضروری اور لازمی ہے بلکہ اسی شکل میں ضروری اور لازمی ہے جس شکل میں وہ موجود ہے کل حسن اسی بات کا متقاضی ہے۔

کہ یہ جزو ایک خاص قسم کا ہو اور یہ ضروری نہیں کہ یہ جزو ہمیں حسین ہی نظر آئے ۔ یہ عین ممکن ہے کہ یہ جزو ہمیں حسین نظر نہ آئے ۔ لیکن بہر حال وہ قبیح نہیں ۔ کل ایک وحدت ہے اور یہ وحدت کثرت میں پوشیدہ ہے ۔ وحدت کے وجود کا انحصار اس کے عناصر ترکیبی پر ہے ان عناصر ترکیبی میں باوجود آپس کے اختلاف اور تضاد کے ایک خاص ترتیب اور تناسب ہے اور کل کا حسن اسی ترتیب اور تناسب ہی میں مضمر ہے ۔ اجزا کا اختلاف اور تضاد کل کے حسن کو کم نہیں کرتا ۔ بلکہ اس کے لئے ضروری ہے ۔ اور اسے بڑھاتا ہے ۔ جس طرح ایک نغمہ متضاد اور مختلف سُروں کی بنا پر خوبصورت ہے ۔ اسی طرح یہ عالم بھی متضاد اور مختلف چیزوں ہی کی بنا پر خوبصورت ہے ۔ اس عالم کی تکمیل میں زہریلے اور خوفناک جانور بھی اتنے ہی ضروری ہیں جتنے کہ حسین ترین مناظر فطرت اور اعلیٰ کردار ۔ کہ ان میں سے کسی ایک کی غیر موجودگی بھی اس عالم کو نامکمل بنا سکتی ہے ۔ فن کا حسن بھی تخلیق کے عناصر ترکیبی کے تناسب اور ترتیب ہی میں پوشیدہ ہے ۔ اس نے تناسب اور ترتیب کے علاوہ حسن کا ایک اور بھی عنصر قرار دیا ہے ۔ اور یہ عنصر ہے رنگ ۔ رنگ کو وہ حسن کا اہم ترین عنصر سمجھتا ہے ۔ اگرچہ سُقراط بھی حسن میں رنگ کی اہمیت کا قائل تھا ۔ لیکن اس کے بعد کسی اور مفکر نے اس عنصر کو پیش نہیں کیا ۔ سینٹ اگسٹائن اس عنصر کو پیش کرتا ہے ۔ لیکن نوفلاطونی انداز میں ۔ "ہر مادی شے کا حسن" اس کے اجزا کے تناسب کے علاوہ اس کے رنگ کی نظر افروزی میں مضمر ہے ...... لیکن جس طرح آفتاب عالمتاب ، خداوندی مملکت میں ضوفشاں ہے اگر اسی طرح حقیقت بھی رنگ کی اس نظر افروزی میں جلوہ فرما ہو جائے تو پھر اس کی عظمت اور رفعت کا کیا کہنا [1]

اسکاٹس اریگینا (۸۱۵ - ۸۷۷) یونانی زبان کا زبردست عالم تھا ۔ اس نے بہت سی ان کتابوں کا لاطینی زبان میں ترجمہ کیا ۔ جو غلط طور پر ڈیونائیسوس کے نام سے منسوب تھیں اور جن میں عام طور پر نوفلاطونی نظریات کو پیش کیا گیا تھا ۔ اریگینا کو آخری بڑا نوفلاطونی مفکر کہہ سکتے ہیں ۔ کیونکہ اس کے بعد سے یورپ میں نوفلاطونیت اور تصوف کا زور کم ہو گیا

---

[1] بوزنکے ص ۱۳۶-۱۳۷

اور مدرسیت آگے بڑھنی شروع ہوگئی جسے سینٹ تھومس اکیونس نے ترقی کی انتہائی بلندیوں تک پہنچا دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس نئی تحریک کا بانی اریگینا ہی تھا۔ اس میں ان دونوں مدارسِ فکر۔ نوفلاطونیت اور مدرسیت کے عناصر ملتے ہیں۔ وہ اپنے عام نظریات میں سینٹ آگسٹائن سے کافی متاثر تھا لیکن جمالیاتی افکار میں اس پر فلاطینس کا زیادہ اثر تھا۔ جو اس کے نظریہ حسن میں بہت واضح اور صاف ہے۔ اریگینا، مذہبی کتب، روایات اور فنونِ لطیفہ میں رمزیت کا قائل ہے۔ تخلیقِ آدم کے واقعہ کو ایک رمزیہ اندازِ بیان سمجھتا ہے اور اسی طرح وہ جنت اور دوزخ کے مادی وجود کا بھی قائل نہیں۔ بلکہ انہیں داخلی اور نفسیاتی کیفیات خیال کرتا ہے۔ اس کے ایک مکالمے میں استاد سے ۱۱۔ کہتا ہے "تمہارے خیال میں اس مرئی دنیا کے مختلف واقعات کے متکرر وقوع پذیر ہونے میں جو راز اور بھید پوشیدہ ہے یا نہیں" شاگرد جواب دیتا ہے کہ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان میں کسی قسم کا راز نہیں ہے۔ کیونکہ جہاں تک میں سمجھتا ہوں مرئی اور مادی اشیاء میں کوئی بھی ایسی چیز نہیں ہے، جو کسی نہ کسی حیثیت سے غیر مرئی اور ماورائے ادراک نہ ہو" اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ وہ حقیقت در حقیقت کا قائل ہے۔ وہ صرف مرئی اشیا کو حقیقت نہیں مانتا۔ بلکہ ان کے پیچھے ایک ایسی حقیقت کو بھی مانتا ہے۔ جس تک ظاہری حواس کی وساطت سے رسائی ممکن نہیں۔

وہ صرف مرئی حسن کا قائل نہیں بلکہ فلاطونی انداز میں خالقِ عالم کو بھی حسن سمجھتا ہے جس نے اس عالم کی تخلیق اس بنا پر کی ہے کہ وہ جانا جا سکے۔ مرئی حسن کا ادراک ظاہری حواس کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ لیکن غیر مرئی حسن تک رسائی صرف عقل اور فہم کے ذریعے ممکن ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں مادہ اور روح کے تضاد کا جو نظریہ عام طور پر مقبول تھا۔ اریگینا اسے صحیح سمجھتا ہے وہ صرف اس غیر مرئی حسن کو قابلِ ستائش خیال کرتا ہے۔ جو روح سے متعلق ہے اور ماورائے ادراک ہے اور مرئی حسن کو چاہیے وہ فن میں ہو یا فطرت میں مادے سے متعلق کر کے ناقابلِ قبول سمجھتا ہے۔ مادی اشیاء میں مرئی حسن کے علاوہ غیر مرئی حسن بھی ہوتا ہے۔ مرئی اشیاء کے

حسن کو اس نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیئے کہ اس میں غیر مرئی حُسن بھی جلوہ فرما ہے۔ جو مادے سے مسّں نہیں۔ بلکہ اس کا تعلق روح اور خالقِ کائنات سے ہے۔ اریگینا کا یہ نظریہ نوفلاطونیت کے علاوہ افلاطون کے نظریۂ اعیان سے جس حد تک متاثر ہے اس کے متعلق کچھ کہنے کی چنداں ضرورت نہیں

وہ قبیح کو اس مادے سے متعلق سمجھتا ہے۔ جو صحیح ہیئت سے محروم ہے یا غلط ہیئت کے ذریعے ظاہر ہوا ہے۔ لیکن اگر تمام عالم کو پیش نظر رکھا جائے تو کوئی چیز قبیح نہیں ہے۔ کسی چیز کے ظاہر طور پر قبیح ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ حقیقتاً قبیح ہے۔ یہ تمام کائنات خدا کی تخلیق ہے جو حُسنِ کامل ہے۔ اس لئے یہ بھی حسین ہے۔ لیکن اگر ہم اس کے کسی جزو کو اپنی خواہشات کے پیش نظر دیکھیں اور اس میں غیر مرئی حُسن کا جلوہ نہ دیکھ سکیں تو وہ چیز ہمیں قبیح معلوم ہوتی ہے۔ غرض اس کے لحاظ سے حُسن کا تعلق انسان کے صحیح نقطۂ نظر اور اس کی عقل اور فہم و فراست پر ہے۔ لیکن اس نے حسن اور عقل و فہم کے اس کے تعلق کو پوری طرح واضح نہیں کیا ہے۔

وہ نقل کو فن نہیں کہتا۔ بلکہ فن کی تکنیک کا ایک لازمی جزو قرار دیتا ہے جس نقل میں مضمر نہیں ہوتا اور نہ نقل کے ذریعے حسن کی تخلیق ہوتی ہے۔ حُسن رمزیت میں پوشیدہ ہے نہ کہ نقل میں رہتا۔ اشیاء حقیقتِ کل اور حُسنِ مطلق کی نقل نہیں ہیں۔ بلکہ حُسنِ مطلق اپنے آپ کو رمزیہ طور پر ان میں ظاہر کرتا ہے۔ اور ان اشیاء میں جو حسن ہے وہ اس رمزیت کی بنا پر ہے جو صرف ادراک سے نہیں بلکہ فہم سے حاصل ہو سکتا ہے۔

مذہبی اصولوں کو فلسفہ اور عقل کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش تو اریگینا نے شروع کردی تھی۔ لیکن مسلم متکلمین اور مفکرین کے زیر اثر یورپ میں اس رجحان نے دسویں سے تیرھویں صدی تک کافی ترقی کی مسلم مفکرین کی وساطت سے یورپ یونانی حکماء سے دوبارہ روشناس ہوا۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے۔ ارسطو کا مطالعہ نوفلاطونی عینک سے کیا گیا۔ اور مذہبی اصولوں کو اس فلسفہ کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس زمانے (دسویں سے تیرھویں صدی تک) جمالیاتی نظریات میں بھی ہمیں نوفلاطونی عناصر ملتے ہیں۔

ابی لارڈ (۱۰۷۹-۱۱۴۲ء) اپنے نظریۂ فن میں افلاطون سے بہت متاثر ہے۔ وہ فطرت کو فن سے اعلیٰ اور ارفع سمجھتا ہے کیونکہ فطرت خدا کی تخلیق ہے۔ اور فن انسان کی۔ فطرت کی برتری ثابت کرنے کے لئے قرونِ وسطیٰ کے اکثر جمالیاتی مفکرین نے یہی غلط دلیل کو پیش کیا ہے ابی لارڈ راہبوں کو اس بات کی بھی اجازت نہیں دیتا۔ کہ وہ غیر عیسائی شاعروں کے کلام کا مطالعہ کریں کیونکہ یہ تو ممکن ہے کہ ان کا کلام فنی نقطۂ نگاہ سے بہت سی خوبیوں کا مالک ہو لیکن یہ بھی قرینِ قیاس ہے۔ کہ یہ کلام صحیح عقائد کے خلاف ہو اور اسے پڑھ کر صحیح مذہبی تعلیم حاصل نہ کی جا سکے جو فن کا سب سے بڑا مقصد ہے لیکن جہاں تک اس کی اپنی نظموں اور نغمات محبت، کا تعلق ہے وہ اس کے اپنے نظریات کے مطابق نہیں ہیں۔ اور یہ حقیقت ہے۔ کہ اگر کوئی شاعر اپنی شاعری کو اس قسم کے غیر فنی مقاصد کے تحت کر دے تو وہ شخص واعظ اور مصلح تو بن سکتا ہے۔ شاعر نہیں رہ سکتا۔

سینٹ تھومس اکیونس (۱۲۲۵-۱۲۷۴ء) کو ہم اس دور کا سب سے بڑا مفکر کہہ سکتے ہیں اس نے مذہبی عقائد کو عقل کی رو سے صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی اور اس بناء پر اس کی زیادہ توجہ مابعد الطبیعاتی اور مذہبی مسائل کی طرف مبذول رہی۔ بہرحال اس کی تحریروں میں ہمیں حسن اور فن کے متعلق بھی کچھ مواد مل ہی جاتا ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے۔ کہ امریگینا نے بہت سی ان کتابوں کا لاطینی زبان میں ترجمہ کیا تھا۔ جو ڈیونا سیوس کے نام سے منسوب تھیں۔ اکیونس اپنے نظریۂ حسن میں ان تحریروں سے کافی متاثر ہے۔ اس کے علاوہ اس نے یونانی مفکرین کے خیالات سے بھی استفادہ کیا۔ تیرھویں صدی میں یورپ میں اگرچہ تاریکی ہی کا دور تھا۔ لیکن مختلف وجوہ کی بناء پر اس تاریکی میں آہستہ آہستہ روشنی کی شعاعیں پھوٹنی شروع ہو گئیں۔ ان شعاعوں نے سب سے پہلے جس چیز کو منور کیا وہ فن تھا فنونِ لطیفہ میں آہستہ آہستہ زندگی کی لہر دوڑنی شروع ہو گئی اور نشاۃ الثانیہ میں فنونِ لطیفہ نے خوب ترقی کی۔ اکیونس کے زمانے میں فنونِ لطیفہ کی طرف توجہ مبذول ہونی شروع ہو گئی تھی اور مذہبی رہنماؤں کی مخالفت بھی کم ہو گئی تھی فنونِ

لطیفہ ترقی کی راہ پر گامزن ہو گئے تھے۔ لیکن تاحال ان کی مجموعی رفتار آہستہ ہی تھی۔

اکیوناس کے لحاظ سے حُسن تین صفات کے مجموعے کا نام ہے۔ تکمیل، تناسب اور وضاحت۔ وہ تکمیل کو حسن کا جزو لاینفک سمجھتا ہے۔ جب تک کوئی چیز مکمل نہ ہو اس کے حسین ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا نامکمل قبح کی نشانی ہے۔ حسن تکمیل ہے اور قبح نامکمل ہونے کی بنا پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ حسن کی دوسری صفت تناسب اور ہم آہنگی ہے۔ ہم آہنگی شاہد اور شے مدرکہ میں ایک تعلق پیدا کر دیتی ہے۔ جب تک شے مدرکہ میں یہ تناسب اور ہم آہنگی نہ ہو شاہد اس سے متاثر نہیں ہو سکتا۔ اس تناسب کی وساطت سے شاہد حسن کو محسوس کرتا ہے اور اس سے حظ حاصل کرتا ہے۔ اور بغیر اس کے یہ احساس اور حظ ناممکن ہے اکیوناس کے خیال میں حسن کی تیسری خصوصیت وضاحت ہے۔ جب تک کوئی شے واضح اور صاف نہ ہو وہ شاہد کو متاثر نہیں کر سکتی۔ اور اس لیے حسین بھی نہیں کہلائی جا سکتی۔ اس لیے غیر واضح چیز کو حسین کہنا بنیادی طور پر غلط ہے۔ اس سلسلے میں وہ رنگ کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں رنگ وضاحت کا ضامن ہے۔ دوسری وجوہ کے علاوہ یہ بھی ایک وجہ ہے جس کی بنا پر اکیوناس بصری اور مرئی فنون کو سب سے زیادہ باوقعت سمجھتا ہے۔

اکیوناس نقل میں حسن کی موجودگی کا قائل ہے۔ بشرطیکہ نقل اس پائے کی ہو کہ اس میں حُسن کی وہ تمام صفات پائی جائیں جو اس کے لیے ضروری ہیں۔ وہ اس بات میں بھی ارسطو سے متفق ہے کہ حُسن اور خیر ایک دوسرے کے بہت قریب ہونے کے باوجود دو مختلف اقدار ہیں۔ خیر کا تعلق ذوقِ عمل سے ہے۔ اور حسن کا وقوف سے۔ حسین شے کا ادراک ایک خاص قسم کے حظ کا موجب ہوتا ہے۔ اور اس کی وجہ اس شے میں تناسب اور ہم آہنگی کی موجودگی ہے افلاطون کی طرح اکیوناس بھی سماعی فنون کے مقابلے میں بصری فنون کی اہمیت کا زیادہ قائل ہے اور انہیں نسبتاً اعلیٰ اور ارفع خیال کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں حسن ہیئت اور صورت میں پوشیدہ ہوتا ہے اور اس کا وقوف سماعت سے زیادہ بصارت کا

مرہونِ منت ہے۔ علاوہ ازیں حواس خمسہ میں سے جو حس عقل و فہم سے سب کی سے زیادہ قریب ہے، وہ بصارت ہے۔ بصارت ہی کے ذریعے شاہد حسین ہیئت اور اس کی ہم آہنگی سے حظ حاصل کر سکتا ہے۔ کیونکہ بصارت ہی شاہد اور شئے مدرکہ کو ایک دوسرے سے قریب لاتی اور ان میں وہ تعلق پیدا کرتی ہے۔ جس کے بغیر حُسن کا ادراک آسان نہیں۔

فلاطینس نے تناسب اور ہم آہنگی کے علاوہ زندگی اور اظہار کو بھی حُسن کی صفت قرار دیا تھا۔ لیکن اکیوئنس اس صفت کے متعلق خاموش ہے۔ فلاطینس نے زندگی اور اظہار کی طرف توجہ مبذول کرا کے ایک اہم نقطہ کی طرف اشارہ کیا تھا۔ لیکن زمانہ ہر وسطیٰ میں حُسن کی اس صفت کی طرف کوئی توجہ نہیں دی گئی۔ اور اکیوئنس بھی اِس صفت کو فراموش کر گیا۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ قرونِ وسطیٰ میں جمالیاتی افکار میں کچھ زیادہ ترقی نہیں ہوئی۔ اس زمانے کے مفکرین عام طور پر ارسطو اور فلاطینس کے خیالات کو اپنے انداز میں پیش کرتے رہے۔ انہوں نے تاریخ جمالیات میں کوئی قابل قدر اضافہ نہیں کیا۔ لیکن تاریکی کے اس دور میں جو کچھ انہوں نے پیش کیا وہی غنیمت ہے۔ کم از کم انہوں نے اس علم کو کچھ نہ کچھ حد تک زندہ تو رکھا۔ اور بعض دوسرے علوم کی طرح ختم نہیں ہونے دیا۔ علاوہ ازیں اس دور کے جمالیاتی افکار کی تاریخی اہمیت سے تو انکار ممکن ہی نہیں۔ یونان کے بعد فوراً "نشاۃ الثانیہ" اور موجودہ دور پر آجانا تاریخ کے ساتھ ناانصافی ہے۔ تاریخ کو پوری طرح سمجھنے اور اس میں تسلسل قائم رکھنے کے لئے اس دور کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ اگرچہ اس دور میں نہ افلاطون اور ارسطو جیسے مفکر ملتے ہیں

اور ر کانٹ اور ہیگل جیسے۔ بہرحال تاریخی طور پر سینٹ اگسٹائن اور سینٹ ایکوئنس وغیرہ کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں۔

باب ۵

نشاۃ الثانیہ میں جمالیاتی افکار

تقریباً ایک ہزار سال کی گہری نیند کے بعد چودھویں صدی میں یورپ بیدار ہونا شروع ہوا۔ اس براعظم کو پوری طرح بیدار ہونے میں تقریباً تین صدیاں لگیں۔ بیدار ہونے کے اس زمانے کو ہم نشاۃ الثانیہ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بیداری کا یہ عمل شروع میں آہستہ تھا۔ لیکن وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ یہ عمل تیز تر ہوتا گیا اور سترھویں صدی میں یورپ نے دور جدید میں قدم رکھا۔ یورپ کی اس بیداری کی مختلف وجوہ تھیں۔ روما کے زوال کے بعد یورپ تباہی کی آخری منزل تک جا پہنچا تھا اس منزل تک، جس کے آگے راہ مسدود تھی۔ قدرتی طور پر اسے واپس لوٹنا تھا۔ اس واپسی میں بہت سے داخلی اور خارجی اسباب اور حالات نے اس کی مدد کی۔ ان اسباب میں سب سے بڑا سبب وہ تھا جس کا اعتراف کرتے ہوئے۔ اہل یورپ ابھی تک کچھ ہچکچاتے ہیں اور یہ سبب تھا اہل یورپ کا مسلمانوں سے تعلق پیدا ہونا۔ آٹھویں صدی میں مسلمان فاتحانہ طور پر یورپ میں قدم رکھ چکے تھے۔ ہسپانیہ میں سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے بعد انہوں نے اس ملک کو علم و ادب کا گہوارہ بنایا اور تعلیم عام کی۔ ہسپانیہ کے مدارس میں تعلیم پائے ہوئے عیسائیوں اور یہودیوں نے جنوبی اور مغربی یورپ میں علم کی روشنی پھیلانی شروع کی۔ بعض مقامات اور یونیورسٹیاں اسلامی علوم کے مرکز بنے۔ ان میں طلیطلہ۔ بلنیز بولونا اور پاڈوا کی یونیورسٹیاں خاص طور پر مشہور ہیں روم کا شہنشاہ فریڈرک ثانی اسلامی علوم کا شائق اور مسلم مفکرین سے بہت متاثر تھا اس نے ان علوم کی اشاعت میں کافی کوشش کی۔ اہل یورپ کے لئے ان علوم نے مسیحائی کا کام کیا اور یورپ کے تن مردہ میں جان آنی شروع ہوئی۔ صلیبی جنگوں نے یورپ کے عوام کو

مسلمانوں سے ملنے کے مواقع مہیا کئے اور اُن کے دل میں اپنے اور مسلمانوں کے تمام حالات کا مقابلہ کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ ۱۴۵۳ء میں مسلمانوں نے قسطنطنیہ فتح کیا۔ وہاں کے اکثر عیسائی عالم اور مفکر یورپ کے دوسرے ممالک میں منتقل ہو گئے اور اپنے ساتھ یونانی علوم و فنون کا ذخیرہ بھی لیتے گئے نتیجتہً یورپ کے ان ممالک میں یونانی علوم کی طرف اور زیادہ توجہ مبذول ہونی شروع ہو گئی۔ جس کی ابتداء مسلمانوں کے اثر کی وجہ سے پہلے ہی سے ہو چکی تھی۔ علم کی روشنی ایسی روشنی ہے جو دل و دماغ کو منور کر دیتی ہے۔ یورپ میں ایک طرف علم و ادب کی ترقی کی طرف قدم بڑھایا گیا اور دوسری طرف فنونِ لطیفہ پر توجہ مبذول کی گئی۔ مختلف علوم نے تو آہستہ آہستہ ترقی کی لیکن بعض فنونِ لطیفہ صرف کچھ عرصے میں اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ گئے۔ جہالت کی تاریکی کم ہوتے ہی مذہب میں بھی اصلاحی تحریکیں اٹھیں اور انہوں نے عمل اور ردِ عمل کے اصول کے تحت عوام کو اور زیادہ آگے بڑھایا اور علم و ادب کی ترقی کی موجب بنیں۔ بہر حال یہ چیز خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ کہ یہ تمام تحریکیں ان علوم کا نتیجہ تھیں جو اہلِ یورپ نے مسلمانوں سے حاصل کئے تھے۔

ان حالات کے علاوہ کچھ اور بھی اسباب تھے جنہوں نے یورپ کو بیدار ہونے میں مدد دی۔ قسطنطنیہ فتح ہو جانے کے بعد مشرق سے تجارت کے لئے نئے نئے راستے تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس طرح ایک طرف امریکہ دریافت کیا گیا اور دوسری طرف ہندوستان کا ایک نیا راستہ معلوم کر لیا گیا۔ چھپائی اور بارود کی ایجاد کافی دوررس نتائج کی حامل ثابت ہوئی۔ طبعی علوم کی ترقی نے لوگوں کے فکر کا انداز ہی بدل دیا۔ کوپرنیکس کیپلر اور گیلیلیو نے فلکیات کو ترقی دی فرانسس بیکن نے مشاہدہ اور تجربہ کو علم کی بنیاد قرار دیا۔ جس کی وجہ سے تنقید نے تقلید کی جگہ حاصل کر لی۔ قومی زبانوں نے ترقی شروع کی۔ قرونِ وسطیٰ میں اہلِ یورپ کی علمی زبان لاطینی تھی اور عوام اس سے محروم تھے۔ عوام پر تو اس زمانے میں علم کے دروازے ہی بند تھے اور اُن پر گرجا کے ٹھیکیداروں کا پہرہ تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں ذہن کی بیداری کے ساتھ ساتھ

قومی زبانوں کی ترقی کی طرف بھی توجہ دیا گیا تاکہ عوام بھی علم و ادب سے مستفید ہو سکیں
اٹلی میں دانتے، پیٹرارک اور بوکاچیو نے یونانی اور لاطینی زبانوں کے ساتھ ساتھ اطالوی
زبان کو بھی ترقی دی۔ انگلستان میں یہی کام چوسر نے کیا اور پھر سولہویں صدی میں قومی شعرا نے
نے اس قدر ترقی کی کہ اس سے زیادہ ترقی آسان نہیں۔ مارٹن لوتھر نے اپنے خیالات کو جرمن
زبان میں پیش کیا تاکہ عوام ان سے متاثر اور واقف ہو سکیں۔ فرانس میں رابلے اور سپین
میں سروانتیز نے قومی زبانوں کو آگے بڑھایا۔ غرض اس طرح لاطینی زبان جو عرصہ دراز سے
واحد علمی زبان مانی جاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اپنی وقعت کم کرتی گئی۔ اور قومی زبانیں اس کی
جگہ لیتی رہیں۔ اس کا اثر زندگی کے ہر پہلو پر پڑا، اور یورپ میں زندگی نے من حیث الکل
ترقی شروع کی۔

علم و ادب کے ساتھ ساتھ یورپ میں فنون لطیفہ نے بھی ترقی کی۔ قرون وسطےٰ
میں تمام فنون لطیفہ کا مقصد مذہبی اور صرف مذہبی تھا۔ مصوری، تعمیر اور سنگ تراشی کو اول
تو وہ وقعت ہی حاصل نہ تھی جس کے حقیقتاً یہ فنون مستحق ہیں اور جو کچھ وقعت حاصل
بھی تھی وہ صرف مذہبی مقاصد کے ذرائع کی حیثیت سے۔ فنون لطیفہ ماہرین قانون میں
اس طرح مقید تھے کہ ان کی آزادی ختم ہو چکی تھی۔ رنگوں تک کے انتخاب میں آزادی نہ تھی۔
نشاۃ الثانیہ میں اگرچہ فنون لطیفہ کا موضوع عام طور پر مذہبی ہی تھا۔ لیکن وہ آہستہ
آہستہ آزادی کی طرف گامزن ہو رہے تھے۔ اٹلی میں مائیکل اینجلو، رافیل، لیونارڈو ڈاونچی
نے فن کو انتہائی بلندیوں تک پہنچانے کی کوشش کی۔ ہالینڈ میں روبان اور رامبراں، سپین
میں ولیزکو، جرمنی میں ڈیورر اور ہالبین نے فن کو ترقی دی۔ غرض اس زمانے میں یورپ کے
اکثر ممالک میں فنون لطیفہ کی طرف توجہ مبذول کی گئی اور اکثر فنون لطیفہ نے کافی ترقی کی۔

اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ نشاۃ الثانیہ میں بعض فنون لطیفہ نے زبردست ترقی
کی لیکن اس دور میں بھی فن اور حسن پر نظری بحث زیادہ نہیں ملتی۔ گروچے رقمطراز ہے "کہا

جا سکتا ہے کہ قرونِ وسطیٰ کی ادبی اور فنی تحریکوں اور نظریات کی جو وقعت ہے وہ تاریخِ تمدن میں ہے نہ کہ علوم کی تاریخ میں۔ نشاۃ ثانیہ کے متعلق بھی یہی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس زمانے میں بھی قدیم نظریات کو کچھ آگے نہیں بڑھایا گیا۔ ان لوگوں نے تمدنی طور پر ترقی کی۔ اصل کتابیں ان کے زیرِ مطالعہ رہیں۔ قدیم مصنفین کی کتابوں کا ترجمہ کیا گیا اور ان کی شرحیں بھی لکھی گئیں شاعری دیگر فنونِ لطیفہ، صرف و نحو، خطابت، مکالمہ اور حسن و جمال پر بہت سی کتابیں لکھی گئیں، بلکہ نسبتاً کچھ زیادہ ہی لکھی گئیں اور اس طرح علم کی دنیا وسیع تر ہو گئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں جمالیات میں ہمیں نئے اور جدید خیالات نہیں ملتے۔[1]

اس زمانے میں جمالیات پر بحیثیت ایک علم کے زیادہ مواد نہ ملنے کی متعدد وجوہ میں یہ دور دانتے سے شروع ہو کر شیکسپیئر پر ختم ہوا۔ یہ دور حقیقتاً فنی تخلیقات کا دور تھا۔ یورپ ایک ہزار سال کے بعد بیدار ہونا شروع ہوا تھا۔ اس کی توجہ قدرتی طور پر تخلیق کی طرف تھی۔ زندگی کے ہر شعبہ میں تجربات کئے جا رہے تھے۔ اصول اور قواعد بنانے کا زمانہ ابھی نہیں آیا تھا۔ لیکن اس کے باوجود یہ کہنا کہ یہ دور قرونِ وسطیٰ کی طرح جمالیاتی نظریات کے لحاظ سے تہی دامن ہے۔ زیادہ صحیح نہیں۔ اس دور میں ہمیں ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں کے یہاں جمالیاتی نظریات ملتے ہیں۔ اگرچہ وہ اس قدر جامع، منظم اور منضبط نہیں ہیں، جیسے کہ ایک مفکر سے توقع کی جا سکتی ہے۔ مفکرین نے ان مسائل پر غور و خوض کیا ہے لیکن نسبتاً کم، کیونکہ اول تو اس دور میں مفکر تھے ہی کم اور جو تھے بھی، وہ مذہبی اور طبعی مسائل کی طرف زیادہ متوجہ تھے۔

اس زمانے میں یونانی علوم کا احیا ہو رہا تھا۔ یونانی علوم کے احیا کے ساتھ ساتھ یونان کے عظیم مفکرین کی طرف توجہ کا مبذول ہونا لازمی اور ضروری تھا۔ یوں تو افلاطون، ارسطو، فیثاغورث اور ہوریس کے نظریات کو دوبارہ وقعت حاصل ہوئی۔ لیکن جمالیات اور تنقید میں

۱؎ جمالیات ص ۱۴۹

سب سے زیادہ اثر ارسطو کا رہا۔ ارسطو کی کتاب "فن شاعری" کے متعدد تراجم ہوئے سب سے پہلے والا نے ۱۴۹۸ء میں "فن شاعری" کا ترجمہ لاطینی زبان میں کیا اور غالباً کسی یورپین زبان میں یہ اس کتاب کا پہلا ترجمہ تھا۔ کچھ ہی عرصہ بعد ۱۵۰۸ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ ہوا اور اس کے ساتھ ہی ابن رشد کے خلاصے کا ترجمہ بھی پیش کیا گیا۔ اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سینی کا ہے جو ۱۵۴۹ء میں فلارنس سے شائع ہوا۔ لیکن اس زبان میں سب سے اہم ترجمہ کاستل وی ترو کا ہے یہ ترجمہ پہلی بار وی آنا سے ۱۵۷۰ء میں شائع ہوا بہت سی ایسی روایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں، اس ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چنانچہ "وحدت مکان" کا نظریہ کاستل وی ترو ہی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اسکالیگر سے جو نشاۃ الثانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا۔ ایک رسالہ لکھا جس کا نام اس نے ارسطو کے رسالے کے نام پر "پوئٹیکا" رکھا اور اس میں "وحدت مکان" کے نظریے کو پیش کیا کاستل وی ترو نے اسکالیگر کے نظریے کو قبول کر کے اسے بڑی شہرت دی[۱]۔ غرض اس زمانے میں ارسطو کے جمالیاتی اور تنقیدی نظریات کافی مقبول ہوئے۔ اور کچھ ایسی باتیں بھی ارسطو سے منسوب کر دی گئیں جو حقیقتاً ارسطو کے قلم سے کبھی نہ نکلی تھیں۔

جہاں تک جمالیاتی افکار کا تعلق ہے۔ ہم نشاۃ الثانیہ کو دانتے (۱۲۶۵ تا ۱۳۲۱) کی مشہور شخصیت سے شروع کر سکتے ہیں۔ وہ اگرچہ چودھویں صدی کے شروع ہی میں انتقال کر چکا تھا لیکن اپنے علمی نظریات اور تخلیقی کارناموں کی بنا پر وہ حقیقتاً اس بات کا مستحق ہے کہ اُسے نشاۃ الثانیہ کا سب سے پہلا ادیب اور مفکر قرار دیا جائے۔ دانتے کے زمانے میں بلکہ اس کے بعد بھی تقریباً دو تین صدیوں تک یورپ میں علمی دنیا کی زبان لاطینی تھی لیکن دانتے نے اپنی مشہور تصانیف لاطینی کی بجائے اطالوی زبان میں پیش کیں اور اس طرح ایک طرف عوام کے لئے علم و ادب کے دروازے کھول دیئے اور دوسری طرف وہ اطالوی

---

[۱] فن شاعری از عزیز احمد۔ ۲۹

زبان کی ترقی کا موجب بنا۔ دانتے کے بعد یورپ کے دوسرے ممالک میں بھی قومی زبان کی طرف توجہ مبذول کی گئی اور صرف دو صدیوں کے اندر اندر مختلف قومی زبانوں نے لاطینی زبان کی جگہ لے لی۔

دانتے نے "ڈیوائن کامیڈی" کو لاطینی زبان میں شروع کیا لیکن ابتدا ہی میں اُسے مقامی زبان میں منتقل کر کے اُسے اُسی زبان میں تکمیل تک پہنچایا "تاکہ اُس کے ہم وطن اور دوسرے اطالوی باشندے اس سے مستفید ہو سکیں کیونکہ وہ جانتا تھا کہ اگر اس نے متقدمین کی طرح لاطینی بحر کو اپنایا تو صرف چند اعلیٰ تعلیمیافتہ اصحاب اس کا مطالعہ کر سکیں گے اور اگر اس نے مقامی زبان میں اپنی تخلیق پیش کی تو وہ ایک زبردست کارنامہ سرانجام دے گا جس کی اس سے پہلے کوئی ہمت تک نہ کر سکا اور اعلیٰ تعلیمیافتہ بھی اسے سمجھ سکیں گے"[۱]

دانتے نے قومی زبان کو استعمال کر کے ادب کی زبردست خدمت کی۔ اس کا یہ قدم کافی دور رس اور اہم نتائج کا حامل ثابت ہوا اور اس کی وجہ سے شعر و ادب کو نئی زندگی ملی ادب قرونِ وسطیٰ کے بندھے ٹکے اصولوں سے آزاد ہوا، تخلیق نے اس میں راہ پائی وہ زندگی سے زیادہ قریب ہو گیا اور اس کے دروازے عوام پر بھی کھل گئے اور رفتہ رفتہ اس نے مذہبی راہنماؤں کے قبضہ سے آزادی حاصل کر لی "ڈیوائن کامیڈی" ایک مذہبی تصنیف ہے لیکن وہ عام انداز سے کافی حد تک مختلف ہے۔ یہ اختلاف مضمون ہی تک محدود نہیں فارم کے لحاظ سے بھی اس عظیم تخلیق کو کسی مروجہ فارم کے مطابق قرار نہیں دیا جا سکتا نہ اسے طربیہ کہا جا سکتا ہے اور نہ المیہ اسے تو ڈرامہ ہی نہیں کہہ سکتے کہ طربیہ اور المیہ کا سوال پیدا ہو۔ کیونکہ نہ اس کی فارم ڈرامہ کی ہے اور نہ ہی اس میں کوئی وحدت ہی موجود ہے اس طرح نہ اسے صرف رزمیہ نظم کہا جا سکتا ہے۔ اور نہ صرف رومانی شاہکار وہ اپنے فارم کے لحاظ سے یکتا ہے۔ اور یہی اس کی عظمت کی ایک بڑی وجہ اور سب سے زبردست دلیل ہے۔ اس نے اپنی تخلیقات کو اس

---

[۱] اسمتھ اینڈ پارکس ص ۱۳۔

وقت کے مروجہ فارم سے الگ ایک فارم میں پیش کیا۔ اس نے فن کو ایک انفرادیت بخشی لیکن ایک ایسی انفرادیت جو اجتماعیت کا جوہر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کی "ڈیوائن کامیڈی" "سترھویں صدی کی ایک سیاسی، تاریخی اور اخلاقی تصویر ہے" لیکن اس کے باوجود اس کی اصل دلچسپی روح انسانیت کی جدوجہد میں پوشیدہ ہے اور اس طرح اس نے اجتماعیت اور انفرادیت کو ایک ہی جگہ سمو دیا ہے۔ انفرادیت۔ داخلیت کے تنگ دائرے سے نکل کر اجتماعیت اور خارجیت کے وسیع میدان میں داخل ہو گئی ہے اور انفرادیت اور اجتماعیت کی تفریق ختم ہو گئی ہے۔

قرون وسطیٰ میں الفاظ کے ظاہری مفہوم اور اصل مفہوم کے فرق پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ کسی چیز کی تشریح چار مختلف انداز سے کی جاتی تھی۔ لفظی، تمثیلی، اخلاقی اور حقیقی وہ تینوں مفاہیم کے اس فرق کو مانتا ہے وہ ایک خط میں رقمطراز ہے "جو چیز اب میں پیش کرنے والا ہوں (ڈیوائن کامیڈی) اس کے متعلق تمہیں اس بات کا خیال رکھنا پڑے گا کہ اس کا مفہوم آسان نہیں ہوگا۔ بلکہ تم اس کو مختلف مفاہیم کی تخلیق کہہ سکتے ہو۔ ایک مفہوم تو وہ ہوتا ہے جو الفاظ سے نکلتا ہے اور ایک وہ جس کی طرف الفاظ اشارہ کرتے ہیں اول الذکر کو ہم لفظی یا ظاہری مفہوم کہہ سکتے ہیں اور موخر الذکر کو تمثیلی۔ اس چیز کو سمجھنے کیلئے یہ جملہ لو "جب بنی اسرائیل مصر سے باہر آئے جب حضرت یعقوب کی اولاد غیر قوم کے پھندے سے نکلی تو اس وقت یہودہ مظہر خداوندی تھا۔ اور بنی اسرائیل اس کے مخصوص بندے" اگر ہم اپنے آپ کو صرف الفاظ تک محدود رکھیں تو اس کا مطلب حضرت موسیٰ کے زمانے میں بنی اسرائیل کا مصر سے نکلنا ہے۔ تمثیلی طور پر اس کا مطلب حضرت عیسیٰ کی وساطت سے ہماری نجات ہے۔ اخلاقی لحاظ سے اس کا مفہوم روح کا معصیت کے عذاب سے نجات پا کر آغوش رحمت میں جگہ پانا ہے اور اس کا اعلیٰ اور ارفع مفہوم روح مقدس کا ارضی غلامی سے نجات حاصل کر کے حقیقی آزادی اور ابدی مسرت حاصل کرنا ہے۔ اور اگرچہ لہجہ کے تینوں مفاہیم کے

نام مختلف ہیں لیکن ہم انہیں تمثیلی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ لفظی اور تاریخی مفہوم سے مختلف ہیں یہ[1]

دانتے شاعری میں تمثیل کی اہمیت کا قائل ہے لیکن یہ چیز تشبیہ۔ استعارہ اور تمثیل کے پڑھنے میں کیا جھپی ہوئی ہونی چاہیئے۔ عوام تو صرف لفظی معنوں ہی سے مطمئن ہو جاتے ہیں لیکن ان لفظی معنوں کے علاوہ بھی ایک معنی ہوتے ہیں جن تک رسائی ہر ایک کا کام نہیں۔ عوام کے لئے شاعری صرف حسن اور حظ کا موجب ہوتی ہے۔ لیکن اعلیٰ مفہوم تک پہنچنے والوں کے لئے وہ خیر وصداقت کی بھی حامل ہے اور دانتے کے لحاظ سے یہی شاعری کا اصل مقصد ہے۔

بوکاچیو (۱۳۱۳-۱۳۷۵) یونانی زبان کا زبردست عالم تھا۔ اس نے عوام کی توجہ یونانی زبان کی طرف مبذول کرائی۔ یونانی علم وادب کا نشاۃ الثانیہ لانے میں جو زبردست حصہ ہے اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے بوکاچیو نے اس سلسلے میں کافی خدمات سرانجام دیں۔ وہ اپنی کتاب 'ڈیکامیرون' کی وجہ سے خاص طور پر مشہور ہے یہ کتاب بہت سی کہانیوں کا مجموعہ ہے فلورنس میں طاعون پھیل جانے کی وجہ سے اس شہر کے اعلیٰ طبقے کی خواتین ایک دیہات میں عارضی طور پر قیام پذیر ہو جاتی ہیں اور وقت گذارنے کی خاطر ایک دوسرے کو کہانیاں سنانی شروع کر دیتی ہیں۔ یہ کتاب انہیں کہانیوں کا مجموعہ ہے مشہور انگریزی شاعر چوسر نے اپنی کتاب 'کنٹربری ٹیلز' بوکاچیو کی مندرجہ بالا کتاب ہی کے طرز پر لکھی ہے۔ بوکاچیو نے تنقید اور جمالیات پر کچھ نظریات پیش کئے ہیں وہ شاعری کی تعریف۔ ابتدا اور مقاصد کے متعلق لکھتا ہے "شاعری' جسے کہ جہلا ایک بیکار سی چیز سمجھتے ہیں دل ودماغ کی ایجادات میں سے ایک ایسی ایجاد ہے جو ولولہ اور شوق سے ابھرتی ہے اور

---

[1] بحوالہ بوزنکے ص۱۵۶-۱۵۸ء

جس کا اظہار پُرجوش طریقے سے ہوتا ہے۔ شاعری کا جذبہ خدا کا عطیہ ہے اور میرے خیال میں صرف چند ہی اشخاص کو یہ نعمت عطا کی گئی ہے۔ یہ عطیہ حقیقتاً اتنا اعلیٰ ہے کہ حقیقی معنی میں شاعر بہت ہی کم ہوتے ہیں۔ اس کے اثرات نہایت لطیف ہوتے ہیں۔ شاعری کا جذبہ انسان کو کچھ نہ کچھ کہنے پر مجبور کر دیتا ہے اور اس طرح دل و دماغ کو ناقابلِ بیان چیزوں کے اظہار پر اکساتا ہے وہ اظہار کے خاص سانچے تخلیق کرتا ہے اور الفاظ اور خیالات کو ایک نئی ترتیب سے منظم کرتا ہے وہ صداقت کو تمثیل کے پردے میں پیش کرتا ہے اور اگر وہ چاہے تو بادشاہوں کو جنگ پر آمادہ کرتا ہے۔ فوجوں کو میدانِ جنگ میں لے آتا ہے۔ بحر و بر کو دوبارہ تخلیق کرتا ہے تو جوان خواتین کی تعریف میں گیت گاتا ہے۔ انسانی کردار کو مختلف زاویوں سے پیش کرتا ہے۔ خوابیدہ کو بیدار، مشتعل کو مطمئن اور مجرم کو مطیع کرتا ہے اعلیٰ اخلاق کی تعریف میں قصیدے کہتا ہے غرض اس قسم کے بہت سے کام ہیں جو اس جذبے کی بنا پر رونما ہوتے ہیں۔" اس کے بعد وہ شاعر کے لئے زبان، صرف و نحو، اور مختلف اخلاقی اور عمرانی علوم کے حصول پر زور دیتا ہے کہ ان کے بغیر ایک شاعر خداداد صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لاسکتا۔ علاوہ ازیں حسنِ فطرت، تنہائی، اطمینانِ قلب، جوش و خروش اور آرام وہ زندگی کی خواہش کو بھی وہ شاعری کے لئے ضروری خیال کرتا ہے کہ یہ تمام چیزیں ایک شاعر کے لئے معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں [۱]

بوکاچیو سسیرو سے بہت متاثر ہے وہ اسے شاعر سے زیادہ ایک مفکر مانتا ہے اور اپنے نظریات کی تائید میں سسیرو کے اقوال پیش کرتا ہے وہ سسیرو کی اس بات سے متفق ہے کہ دوسرے تمام فنون کا دارومدار علم قواعد اور تکنیک پر ہے۔ لیکن

---

[۱] اسمتھ اینڈ پارکس ۶۵۸-۶۶۰

شاعری کی بنیادیں خداداد صلاحیت اور ذہنی استعداد پر استوار ہیں اور یہ آمد وجدان کا نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن وہ مختلف علوم کے حصول کو ضروری خیال کرتا ہے تاکہ خداداد قابلیت کو جلا دی جا سکے اور پوری طرح بروے کار لایا جا سکے۔ [۱]

بوکا چیو شاعری اور مذہب کو ایک دوسرے سے بہت قریب سمجھتا ہے وہاں دونوں کے تعلق کے متعلق رقمطراز ہے: "میرے خیال میں شاعری اور مذہب کا موضوع ایک ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہہ سکتا ہوں کہ مذہب خدا کی شاعری ہے۔ یہ شاعری نہیں تو اور کیا ہے کہ کتاب مقدس میں حضرت عیسیٰ کو کبھی شیر کہا جاتا ہے اور کبھی میمنا۔ کبھی سانپ اور کبھی اژدھا اور بعض مقامات پہ انہیں چٹان بھی کہا گیا ہے ان کے علاوہ بھی انہیں اور بہت سے ناموں سے یاد کیا گیا ہے۔ جن کا ذکر بیکار طوالت کا باعث ہو گا۔ مقدس انجیل میں جو انہیں نجات دہندہ کہا گیا ہے وہ اگر اس لفظ کے عام مفہوم سے ہٹ کر صرف ایک کنایہ اور استعارہ نہیں ہے تو اور کیا ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ صرف شاعری ہی مذہب نہیں ہے۔ بلکہ مذہب بھی شاعری ہے۔ ارسطو بھی اس بات کا قائل ہے کہ ابتداء میں صرف شعراء ہی مذہب کے علمبردار تھے"[۲]

اسکالی گر (۱۴۸۴ - ۱۵۵۸) ارسطو کی طرح ایک مفکر تھا اور اس سے کافی متاثر۔ وہ اپنی مشہور کتاب "فن شاعری" میں زبان کی ابتداء، اس کے ماخذ، مقاصد و ابتداء اور اصول ترقی پر بحث کرتا ہے۔ اور اس کے بعد مفصل طور پر شاعری کی مختلف اصناف کو زیر بحث لاتا ہے۔ شاعری کے مقاصد بیان کرتے ہوئے وہ ہوریس کے خیال کی تائید کرتا ہے کہ شاعری کا مقصد "سکھانا اور خوش کرنا ہے" اس زمانے میں مندرجہ بالا مقاصد عام طور پر مقبول تھے۔ فرٹو اپنی کتاب شاعر میں شاعری کا مقصد ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

---

[۱] اسمتھ اینڈ پارکس ۶۰ [۲] اسمتھ اینڈ پارکس ۱۳۲

"اشعار میں وہ چیز پیش کرنا جس کے ذریعے شاعر کچھ سکھا سکے، خوش کر سکے اور جذبات کو بیدار کر سکے۔" ۔ ڈی تروجی اس خیال سے متفق ہے۔ سکالی گر اس کے متعلق رقمطراز ہے "پہلے زمانے کے خطیبوں کا مقصد کسی بات کو صرف ذہن نشین کرانا اور سامعین کو متاثر کرنا تھا۔ اور اس لئے وہ صرف دل موہ لینے والے اشعار پیش کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ ایک خطیب اور شاعر نے ایک دوسرے سے وہ چیز حاصل کر لی۔ جن کی ان میں بالترتیب کمی تھی۔" ان مقاصد کو حاصل کرنے کے لئے شاعر کی تخلیقات میں چند صفات کی موجودگی ضروری ہے جن کے بغیر ان مقاصد کا حصول ممکن نہیں۔ شاعر کے لئے سب سے ضروری چیز اپنی تخلیق پر پوری طرح غور و خوض کرنا ہے تاکہ وہ تمام ایک سانچہ میں ڈھلی ہوئی معلوم ہو اور اس میں کسی قسم کا تضاد محسوس نہ ہو۔ علاوہ ازیں شاعر کو گوناگوں واقعات اور احساسات میں توازن کا خیال رکھنا چاہیئے۔ اور جب تک شاعر اپنی تخلیق سے خود مطمئن نہ ہو جائے اسے دوسروں کے سامنے ہرگز پیش نہ کرنا چاہیئے۔ ورنہ قاری اور سامع اس سے حظ حاصل کرنے کی بجائے متنفر ہو جائیں گے۔ شاعری کی تیسری خصوصیت کو جو بہت ہی کم شعراء میں پائی جاتی ہے میں شوخی اور گہرائی کہہ سکتا ہوں۔ اس سے میری مراد خیال اور اظہار میں ایک خاص قسم کی قوت اور زور ہے جو سامع کو اپنی توجہ اس طرف مبذول کرنے پر مجبور کر دے۔ چوتھی خصوصیت دلکشی اور دلفریبی ہے جو شوخی کو اعتدال پر لاتی ہے۔ غرض شاعری کی خصوصیات گہری نظر۔ دور بینی۔ تنوع۔ شوخی اور دلکشی ہیں۔"

اسکالی گر ارسطو کے نظریہ نقل کو صحیح مانتا ہے۔ لیکن وہ اس لفظ کو وسیع تر معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اسپنگرن کے خیال میں اس زمانے میں نظریہ نقل نے ارتقاء کی تین منازل طے کی ہیں۔ اور تینوں منازل وِدا۔ اسکالی گر اور ایوآلو کے یہاں واضح طور پر نظر آتی ہیں وِدا کے خیال میں ادب کی سب سے بڑی خوبی متقدمین کی نقل میں پوشیدہ ہے اسکالی گر اس

۱۔ اے ہسٹری آف ایستھیٹکس، ۱۶۰

نظریے کو اور آگے بڑھاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ایک خالق ہوتا ہے، جو ایک دوسرا دنیا اور نیا ماحول تخلیق کرتا ہے۔ بوآلو، فطرت اور فن کے تو کلاسیکی نظریہ کو اس کی منطقی تکمیل تک پہنچا دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے کوئی تخلیق اس وقت حسین نہیں ہو سکتی۔ جب تک وہ صداقت پر مبنی نہ ہو اور کوئی تخلیق اس وقت تک صداقت پر مبنی نہیں ہو سکتی جب تک وہ فطرت میں موجود نہ ہو۔ غرض ہم دیکھتے ہیں۔ کہ اگرچہ اسکالی گر نظریۂ نقل کو مانتا ہے۔ لیکن اس نے اس لفظ میں اس قدر وسعت پیدا کر دی ہے کہ اس نے اپنے دامن میں تخلیق کو بھی سمیٹ لیا ہے اور اس تخلیق ہی کو وہ نقل کہتا ہے۔

کاستل وی ترو (۱۵۰۵-۱۵۷۱) اسکالی گر کی طرح کاستل وی ترو بھی شاعری کا مقصد حظ آفرینی قرار دیتا ہے۔ وہ اس مقصد پر نہ صرف زور دیتا ہے بلکہ صرف اسی ایک ہی مقصد کا قائل ہے۔ ایم۔ جی۔ پارش کے خیال میں صرف کاستل وی ترو ایک ایسا مفکر ہے جو شاعری کا مقصد صرف حظ اور انبساط سمجھتا ہے۔ وہ اپنی کتاب "کاستل وی ترو کا نظریۂ شعر" میں رقمطراز ہے "کاستل وی ترو کے خیال میں فن اور اخلاق یا فن اور فلسفہ سیاسیات دو بالکل مختلف چیزیں ہیں۔ دونوں کے اصول اور مقاصد مختلف ہیں۔ ایک کا مقصد صرف [illegible] ہے۔ اور دوسرے کا اخلاقی یا سیاسی" خود کاستل وی ترو اس کے متعلق لکھتا ہے "شاعری کا مقصد نقل کی وساطت سے سامعین کو محظوظ کرنا ہے۔ فطرت کے پوشیدہ رازوں کو سمجھنا اور سمجھانا یہ کام مفکرین اور سائنس دانوں کا ہے" وہ افادیت کو شاعری اور فن میں مطلق کوئی جگہ نہیں دیتا۔ بلکہ اسے صرف حظ اور انبساط تک محدود رکھتا ہے۔

اس کے برخلاف فراکاسترو (۱۴۸۳-۱۵۵۳) شاعری میں حظ آفرینی کا قائل نہیں۔ شاعر تمام اعلیٰ فنون کا خالق ہے۔ اس کے لئے یہ کس طرح ممکن ہے کہ وہ اپنے آپ کو صرف ایک مقصد تک محدود کر لے۔ وہ شاعری کا مقصد تعلیم دینا اور معلومات بہم پہنچانا بھی نہیں سمجھتا۔ اس کے خیال میں یہ مقصد فلسفہ اور مختلف علوم مثلاً تاریخ جغرافیہ وغیرہ

پیدا کرتے ہیں۔ نہ کہ شاعری اور فنون لطیفہ۔ شاعری کا مقصد صرف نقل ہے۔ اسکالی گر کی طرح وہ بھی نقل کو تخلیق کے معنی میں استعمال کرتا ہے اور تخلیق کو شاعری کا مقصد قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ہر قسم کے مواد کو پیش کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اسے فنی نزاکتوں اور شاعرانہ لطافتوں کے ساتھ پیش کر سکے ماہر علوم جزوی صداقتوں کو پیش کرتے ہیں اور شاعر عالمگیر صداقتوں کو۔ دوسرے اشخاص چیزوں کی ہو بہو نقل پیش کر دیتے ہیں لیکن شاعر چیزوں کو اس طرح پیش کرتا ہے جس طرح کہ وہ اس کے خیال میں عالمگیر طور پر موجود ہونی چاہئیں۔ اور وہ انہیں پیش کرتے ہوئے حسین اور لطیف انداز کا خیال رکھتا ہے۔ دوسرے کسی چیز کو ایک خارجی مقصد کے حصول کے لئے پیش کرتے ہیں اور شاعر اس لئے کہ وہ نئے ڈھنگ سے اور پوری طرح پیش کر سکے وہ افلاطون کے اس خیال سے متفق نہیں کہ شاعر ان چیزوں کو پیش کرتا ہے جن کے متعلق وہ کچھ نہیں جانتا اس کے خیال میں وہ ان چیزوں کو جانتا ہے لیکن شاعرانہ نقطہ نظر سے اور یہی وہ چیز ہے جو ایک شاعر کو ماہر علوم سے ممیز کرتی ہے [1]

بیکولومینی، فراکاسترو کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری کا مقصد حظ اور انبساط نہیں لیکن وہ فراکاسترو کے برخلاف ۔۔۔ اس بات کا قائل ہے کہ اس کا مقصد تعلیم دینا اور معلومات بہم پہنچانا ہے اس کے خیال میں شاعری کا اصل مقصد زندگی کو آگے بڑھانا ہے اگر ماضی اور حال کے شاعر اور فن کار یہ نہ سمجھتے کہ وہ اپنے فن کے ذریعے انسانی زندگی کو آگے بڑھا رہے ہیں اور علم کے ذریعے کچھ سیکھنے اور معلومات حاصل کرتے ہیں تو وہ اس ناقابل قدر علم کیلئے اپنا اس قدر وقت اور اتنی محنت ہرگز ہرگز صرف کرتے

پاتریزی (۱۵۲۹ - ۱۵۹۷) کے جمالیاتی نظریات ارسطو کے جمالیاتی افکار سے نہ صرف مختلف ہیں۔ بلکہ بہت حد تک متضاد بھی ہیں۔ اس نے اپنی کتاب "شاعری" میں ارسطو پر جا بجا اعتراضات کئے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں اپنے نظریات پیش کئے

---

[1] کروچے ۱۸۵ ایضاً ۱۸۷

ہیں۔ وہ ارسطو کے نظریہ نقل پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ارسطو کے یہاں اس لفظ کا کوئی واضح مفہوم نہیں ہے اور اس نے اس لفظ کو مختلف مقامات پر مختلف معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اسکے خیال میں یہ کہنا کہ شاعری نقالی یا نقل ہے، صحیح نہیں۔ اگر یہ نقل ہے تو نقل صرف شاعروں تک محدود نہیں۔ اور پھر شاعری میں جو نقل ہے وہ تمام نقل نہیں بلکہ کسی ایسی چیز کی نقل ہے جسے نہ ارسطو بتا سکا اور نہ ہی کوئی اور مفکر اسکے متعلق کچھ کہہ سکا۔ علاوہ ازیں اگر شاعری نقل ہے تو ہماری ہر قسم کی تحریر و تقریر شاعری ہے۔ کیونکہ ان تمام کا دارومدار الفاظ پر ہوتا ہے اور الفاظ نقل ہوتے ہیں۔" ارسطو نے شاعری اور تاریخ کو اس بنا پر ایک دوسرے سے ممیز کیا تھا کہ شاعری عالمگیر صداقت کو پیش کرتی ہے اور تاریخ جزوی صداقت کو لیکن پاٹر یزی کہتا ہے کہ اگر نظریہ نقل کو صحیح مان لیا جائے تو شاعری اور تاریخ میں فرق کرنا ناممکن ہو جائے گا۔ کیونکہ بہرحال یہ دونوں نقل ہی تو ہیں۔ اس کے لحاظ سے شاعری اور مختلف علوم میں جو فرق ہے وہ مواد کا نہیں بلکہ اظہار کا ہے شاعری میں ہر قسم کا مواد پیش کیا جا سکتا ہے چاہے اس کا تعلق علوم سے ہو فن سے ہو یا تاریخ سے شرط صرف یہ ہے کہ اسے خاص انداز سے پیش کیا جائے[1]۔ اس ضمن میں وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے متفق ہے۔

سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶ء) نے اپنی کتاب "ڈیفینس آف پوئٹری" میں ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو اس زمانے میں بعض اصحاب کی طرف سے عموماً شاعری کے خلاف کئے جا رہے تھے۔ یہ اعتراضات مختلف نوعیت کے تھے (۱) شاعری محض تضیع اوقات ہے۔ (۲) شاعر مفتری اور کذاب ہوتے ہیں۔ (۳) شاعری سفلی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اس طرح اخلاق و عمل کو کمزور کرتی ہے (۴) افلاطون نے اپنی مثالی ریاست سے شعراء کو خارج کر دیا تھا اور وہ ہم سے بھی اس سے بہتر سلوک کے متمنی نہیں ہو سکتے۔ سڈنی نے ان تمام اعتراضات کے جوابات نہایت مدلل طریقے سے دیئے ہیں۔ اس کے خیال میں شاعری ایک نہایت اہم اور

---

[1] کروچے ۱۸۰

عظیم فن ہے اور اسی وجہ سے ہر زمانہ میں شعراء کی تعظیم و تکریم کی گئی ہے۔ شاعری ہمیں اخلاقی سبق سکھاتی ہے نیک اعمال کرنے پر اکساتی ہے تو اس سے بہتر اور کون سا فن ہو سکتا ہے اور اسے کسی صورت میں بھی تضیع اوقات نہیں سمجھا جا سکتا۔ دوسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کسی چیز کو حقیقت کے طور پر بیان نہیں کرتا۔ نہ وہ کسی چیز کی تصدیق ہی کرتا ہے بلکہ وہ تو محض ایک ذہنی واقعہ پیش کرتا ہے اس لئے اسے کذاب نہیں کہا جا سکتا تیسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ دنیا بھر کی ساری شاعری سفلی جذبات کو نہیں ابھارتی ہے۔ اگر کسی خاص شاعر کی شاعری ایسا کرتی ہے تو وہ خاص شاعر مورد الزام ہو سکتا ہے نہ کہ فن شعر بحیثیت مجموعی۔ شاعری نہ افراد کو کمزور اور بزدل بناتی ہے [illegible] کو۔ آخری اعتراض کا جواب یہ ہے کہ افلاطون کے زمانے میں شعراء اور فلاسفر کے مابین تنازعہ برپا تھا افلاطون فلسفی تھا اس لئے وہ شعراء کو پسند نہیں کرتا تھا پھر یہ ہے کہ افلاطون بھی فن شاعری کی مذمت نہیں کرتا۔ بلکہ چند چھوٹے شعراء کی مذمت کرتا ہے جو اس زمانے کے نوجوانوں کے اخلاق پر برا اثر ڈال رہے تھے اور دیوتاؤں کے متعلق جھوٹے قصے لکھتے تھے[۱]

سڈنی، شاعری کے دو مقاصد قرار دیتا ہے۔ اخلاقی تربیت اور حظ آفرینی اور شاعری کے لئے تین چیزیں ضروری خیال کرتا ہے۔ محنت، نقل اور تجربہ۔ وہ ارسطو کے نظریۂ نقل سے متفق ہے اور لفظ "نقل" کو اپنے زمانے کے دوسرے نقاد اور مفکرین کی طرح وسیع معنوں میں استعمال کرتا ہے۔ اور شاعر کو ایک ایسا خالق سمجھتا ہے جو اپنے تخیل کی مدد سے ایک نیا اور خوبصورت تر عالم پیدا کرتا ہے وہ شاعری کو تمام علوم و فنون سے بلند مرتبہ دیتا ہے۔ کیونکہ اگرچہ دوسرے تمام علوم کا مقصد بھی انسان کی فلاح و بہبود ہے۔ لیکن شاعری اس مقصد کو ان علوم کی نسبت بہتر طریقے سے حاصل کر سکتی ہے۔

غرض ہم دیکھتے ہیں۔ کہ نشاۃ الثانیہ میں دوسرے علوم کی طرح جمالیات اور تنقید کی

---

[۱] اصول انتقاد ادبیات از سید عابد علی عابد ص ۱۶۰

طرف بھی توجہ مبذول کی گئی۔ لیکن چونکہ اس علم کی طرف بہت عرصے کے بعد توجہ دی گئی تھی اس لئے اس زمانے کی جمالیاتی نظریات میں وہ گہرائی اور گیرائی تو نہیں پائی جاتی جو یونانی اور دورِ جدید کے نظریات میں پائی جاتی ہے۔ بہر حال اس زمانے کے نظریات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی اہمیت صرف تاریخی ہی نہیں ہے بلکہ نظری طور پر بھی یہ وقعت کے مستحق ہیں۔ اس زمانے کے فن کار اور مفکرین کے نظریۂ نقل پر مفصل بحث کی۔ وحدت ثلاثہ کے اصول کو زیرِ بحث لائے۔ شاعری اور فنونِ لطیفہ کے مقاصد کو اپنے نقطۂ نگاہ سے پیش کیا خط اور انبساط اور تعلیمی مقاصد پر زور دیا۔ شاعری اور فنونِ لطیفہ کی عظمت کے گیت گائے اور عوام کو ان کی عظمت کا قائل کیا فنونِ لطیفہ کو مذہبی بندشوں سے آزاد کیا اور سخت اور بے لچک اصولوں کے خلاف کامیاب بغاوت کی یونانی نظریات کو نہ صرف پیش کیا بلکہ ان پر نئے زاویوں سے روشنی ڈالی۔ اس سلسلے میں ان سے غلطیاں بھی سرزد ہوئیں۔ لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ دورِ جدید میں جمالیات کو پوری طرح علمی حیثیت دی گئی۔ لیکن اس کی داغ بیل نشاۃ الثانیہ ہی میں پڑ چکی تھی۔ دورِ جدید کے جمالیاتی نظریات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے نشاۃ الثانیہ کے افکار کا مطالعہ نہ صرف مفید ہے بلکہ از حد ضروری بھی کیونکہ اس کے بغیر موجودہ زمانے کے جمالیاتی نظریات کو سمجھنا مشکل ہے۔ اور اسی چیز میں نشاۃ الثانیہ اور اس زمانے کے مختلف نظریات کی عظمت اور وقعت پوشیدہ ہے۔

باب ۶

دورِ جدید میں جمالیات کی ابتدا

نشاۃ الثانیہ کے بعد یورپ دورِ جدید میں داخل ہوا۔ نشاۃ الثانیہ میں جو قوتیں آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی تھیں، انہوں نے سترھویں صدی کے شروع ہوتے ہوتے پوری طاقت حاصل کر لی۔ زندگی کے بہت سے شعبے میں قرونِ وسطیٰ اور دورِ جدید ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ جمالیاتی مسائل کے مطالعے کے پیشِ نظر ان دونوں ادوار کا مختصر سا تقابلی مطالعہ بہت ضروری ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں مذہب زندگی کے ہر ہر شعبہ پر حاوی تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں اس اقتدار کے خلاف کہیں کہیں ہلکی ہلکی سی بغاوت شروع ہوئی۔ ابتدا میں یہ بغاوت پوپ اور اس کے اقتدار کے خلاف تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ عقلیت پسندی اور آزاد خیالی آگے بڑھنی شروع ہوئی۔ مذہبی اقتدار اب رفتہ رفتہ کم ہو رہا تھا۔ کم از کم عوام کی دنیاوی زندگی مذہب سے آزاد ہونا شروع ہو گئی تھی۔ آزاد خیالی کا اثر ان کی سماجی، سیاسی، معاشی، اخلاقی، ذہنی اور علمی زندگی پر پڑنا ناگزیر تھا۔ مذہب میں مختلف اصلاحی تحریکوں نے پوپ اور شہنشاہ کی مرکزیت پر ضرب کاری لگا کر سیاسی طور پر جذبۂ قومیت اور قومی حکومتوں کو آگے بڑھایا جس نے بعد میں جمہوریت کے لئے راہ ہموار کی۔ سماجی طور پر فرد کو بحیثیت فرد کے وقعت حاصل ہونی شروع ہوئی۔ اب وہ کسی گروہ یا جماعت کا صرف ایک ممبر نہ تھا بلکہ اس کی اپنی بھی ایک حیثیت تھی، گو یہ ضرور ہے کہ فرد و جماعت کے تعلق کے متعلق مفکرین مختلف بلکہ متضاد نظریات پیش کرتے رہے لیکن اس دور میں کم از کم اتنا تو ہوا کہ فرد اور انفرادی حقوق کے لئے آوازیں بلند ہوئیں اور فرد کو مقصد بالذات اور مقصد بالذات

تصور کیا جانے لگا۔ معاشی طور پر جاگیرداری کی بجائے سرمایہ داری آگے بڑھنی شروع ہوئی زراعت کی جگہ صنعت وحرفت اور تجارت نے لینی شروع کی فیوڈل لارڈز ختم ہوتے گئے اور صناع اور تاجر روز بروز زیادہ سے زیادہ طاقت حاصل کرتے گئے۔ ذہنی اور علمی زندگی میں ہلچل تو نشاۃ الثانیہ ہی میں شروع ہو چکی تھی، اب اس نے ایک عظیم انقلاب کی شکل اختیار کرلی۔ تقلید کی جگہ تنقید، اعتقاد کی جگہ تشکیک، اور استخراج کی جگہ استقرا نے حاصل کی تجربے اور مشاہدے نے اپنے قدم جمائے اور بنا بریں طبعی اور عمرانی علوم نے ترقی شروع کی عقلیت پسندی کا دور دورہ شروع ہوا۔ قدیم مسلمات پر شک وشبہ کی نگاہ ڈالی گئی۔ اور آہستہ آہستہ ان کی جگہ نئے قوانین نے حاصل کرلی۔ فلسفہ میں عقل کو معیار صداقت تسلیم کیا گیا۔ انفرادیت اور موضوعیت نے بھی اپنا مقام حاصل کرنا شروع کیا۔ مابعد الطبعیات کے ساتھ ساتھ نفسیات، اور علمیات کی طرف بھی مفکرین کی توجہ مبذول ہوئی۔ غرض زندگی کا کوئی پہلو ایسا نہ تھا۔ جو کسی نہ کسی حیثیت سے کچھ نہ کچھ حد تک متاثر نہ ہوا ہو۔ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، شروع میں مفکرین کی توجہ اس طرف زیادہ مبذول نہ ہوئی۔ وہ مابعد الطبیاتی، طبعی اور سماجی مسائل کی طرف زیادہ متوجہ تھے۔ لیکن کچھ ہی عرصے بعد جمالیاتی مسائل بھی مفکرین کی توجہ کا مرکز بنتے گئے اور صرف ڈیڑھ صدی کے اندر ان مسائل کو "جمالیات" کا نام دے دیا گیا اور پھر کانٹ نے اسے اہمیت کے لحاظ سے مابعد الطبیعات اور اخلاقیات کی صف میں لا کھڑا کیا۔ بہرحال اس وقت تک کے ادوار کو ہم دور جدید میں جمالیات کی ابتدا ہی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ اس وقت تک جمالیاتی مسائل پر اس حد تک غور وخوض نہیں کیا گیا تھا۔ جس کے وہ حقیقی طور پر مستحق تھے۔ اذن کے اس خیال سے اختلاف ممکن نہیں کہ اٹھارویں صدی نئی جمالیات میں تجربات کی صدی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ کانٹ کے بعد ہی یہ علم ترقی کی اس منزل پر پہنچا جب ہم اسے ایک باقاعدہ علم کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کا ہرگز مطلب نہیں کہ سترھویں اور اٹھارویں صدی

میں اس علم نے کوئی خاص ترقی نہ کی تھی۔ اس زمانے میں جمالیات نے جو ترقی کی، اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ دورِ جدید کے شروع میں مفکرین نے اس طرف زیادہ توجہ مبذول نہ کی۔ ڈیکارٹ، اسپینوزا، فرانسس بیکن، ہوبز، لاک اور لیبنیز نے اپنے آپ کو زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی اور سیاسیاتی مسائل تک محدود رکھا اور چونکہ ان مفکرین نے کسی نہ کسی صورت میں عقل ہی پر اپنے نظریات کی بنیادیں استوار کیں، اس لیے جمالیاتی مسائل کی طرف ان کا رویہ عام طور پر کچھ زیادہ ہمدردانہ بھی نہیں تھا۔ بہرحال ان مفکرین کے یہاں بعض وہ مسائل زیرِ بحث آئے جن کا لازمی نتیجہ جمالیاتی مسائل کی طرف توجہ کا مبذول ہونا تھا۔ بنا بریں اٹھارویں صدی میں ان مسائل پر خاصی توجہ مبذول کی گئی۔ لیکن ان مفکرین کے نظریات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ سترھویں صدی کے مفکرین کے جمالیاتی نظریات پر ایک نظر ڈال لی جائے۔

ڈیکارٹ (۱۵۹۶ - ۱۶۵۰ء) جسے بجا طور پر دورِ جدید کے فلسفہ کا موسس اعلیٰ کہا جاتا ہے، اس حد تک عقلیت پسند اور ریاضی کے اصولوں کا مداح تھا۔ کہ اس کے نظامِ فکر میں تخیل، احساس اور ذوق کو کوئی اعلیٰ مقام ... ملنا مشکل ہی تھا۔ ڈیکارٹ نے اپنے خطوط میں بھی اپنے نظریات کی تشریح کی ہے ۱۶۸۳ء میں اس کے ایک سو سولہ (۱۱۶) خطوط کا مجموعہ شائع ہوا۔ ان خطوط میں صرف تین خط ادب اور فن کے متعلق ہیں۔ پہلے خط میں وہ اپنے دوست بالزک کی تعریف کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کے خیال میں بالزک کی تحریر کچھ قابلِ تعریف خصوصیات کی حامل ہے۔ ان خصوصیات میں سب سے اہم خلوص ہے خلوص کو اسلوب سے وہی نسبت ہے جو صحت کو جسم سے، خلوص خیال اور اسلوب میں وحدت کی نشانی ہے۔ اسلوب کی حیثیت جسم کی ہے اور خیال کی حیثیت روح کی، عمدہ اور بہترین اسلوب، جیومیٹری کی شکل سے مشابہ ہے جس کا حسن، تناسب میں پنہاں ہوتا ہے، متضاد چیزوں کا مجموعہ طبیعت کو سخت ناگوار گزرتا ہے۔ ادبی تحریریں ناہمواری، بے ڈھنگا پن اور پیچیدگی ناقابلِ قبول چیزیں ہیں۔ اور بالزک کی تحریر ان خامیوں سے

پاک ہے۔ اپنے دوسرے خط میں وہ تخیل کی کارفرمائیوں کی طرف اشارہ کرتا ہوا بالزک کو لکھتا ہے کہ یہ ہمیں سرسبز جنگلات، خوبصورت باغات اور خوشنما محلات میں لے جاتی ہے، جہاں وہ ان تمام مسرتوں سے ہمکنار ہوتا ہے۔ جن کے متعلق اس نے صرف کہانیوں میں سن رکھا ہے۔ تیسرے خط میں وہ فطرت کے متعلق اپنے رویہ کا اظہار کرتا ہے شعراء اور مصور عموماً فطرت کے پجاری ہوتے ہیں، لیکن ڈیکارٹ فطرت کے حسن سے زیادہ متاثر نہیں ہے اور نہ وہ اسے زیادہ قابلِ تعریف ہی سمجھتا ہے۔ وہ فطرت انسانی کا مداح ہے نہ کہ فطرت اور اس کے حسن کا۔[1] اس نے اگرچہ حسن کی تعریف کرنے کی کوشش کی۔ موسیقی پر ایک کتاب رقم کی اور اسلوب کی خوبیوں پر بھی بحث کی۔ لیکن ان تمام تحریروں میں اس کا مقصد حسن اور موسیقی کو عقلی بنیادوں پر استوار کرنا تھا۔ وہ تخیل کو عقل کے ماتحت سمجھتا ہے اور تال اور تناسب کو ریاضی کے اصولوں سے متعین کرنا چاہتا ہے۔ وہ اگرچہ شاعری کا مخالف نہیں لیکن اسے استدلال کے تحت ضرور کر دینا چاہتا ہے، وہ شاعری کو زیادہ سے زیادہ برداشت کر سکتا ہے اور بس۔

ڈیکارٹ کے اکثر پیرووں نے بھی ان مسائل کی طرف زیادہ توجہ نہ دی۔ بہر حال ان میں سے چند کے یہاں ہمیں کچھ جمالیاتی افکار مل ضرور جاتے ہیں۔ کروزے (۱۶۶۳-۱۷۵۰ء) کے خیال میں حسن کو ہم مطلق انداز سے نہیں جان سکتے۔ صرف اضافی طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ یہ لفظ اس تعلق کو ظاہر کرتا ہے جو حسین شے اور ہمارے احساسات اور ذہانت میں موجود ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے لفظ حسن، صداقت اور ایمانداری سے مشابہ ہے ہر وہ شخص جو صرف دوسروں کے انداز سے نہیں سوچتا بلکہ خود بھی سوچنے سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہے، جب یہ کہتا ہے کہ ایک شے حسین ہے تو اس کا مطلب وہ یہ لیتا ہے کہ وہ ایک ایسی چیز کا ادراک کرتا ہے جسے وہ پسند کرتا ہے۔ اور جو اس کے لئے موجب حظ ہے۔ لیکن کیونکہ وہ ذہن کو حظ پہنچانے اور دل کو خوش کرنے والی چیزوں میں فرق کرتا ہے اس لئے کسی چیز کے حسین ہونے کے لئے اس کا موجب حظ ہونا لازمی

---

[1] نائٹ ۔ ۹۱ - ۹۲

اور ضروری نہیں ہے۔ ہم ان چیزوں میں بھی حسن پا سکتے ہیں جو الم کا موجب ہوتی ہیں[۱]۔

غرض کروزے کے لحاظ سے حسن کا انحصار، حظ اور احساسات پر نہیں ہے بلکہ ان معیاروں پر ہے۔ جن کی بنا پر ہم کسی چیز کو پرکھ سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ معیار، حسین شے اور ہمارے احساسات اور ذہن میں ایک خاص تعلق پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے خیال میں تنوع، وحدت، باضابطگی ترتیب اور تناسب وہ معیار ہیں جن پر حسن کی موجودگی اور غیر موجودگی کا دارومدار ہے۔ بہرحال اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک شخص پہلے ان تمام صفات کو سمجھتا ہے اور کسی شے میں ان تمام صفات کا ادراک کرنے کے بعد اس چیز کو حسین کہتا ہے۔ اس کے برخلاف حسن ہم پر فوری طور سے اثر انداز ہوتا ہے۔ ہم اس میں کھوئے سے جاتے ہیں۔ اور ہمارا دل بغیر ذہانت کی مدد کے اس سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ پانچوں معیار فطرت اور صداقت میں ملتے ہیں یا پھر مختلف علوم میں۔ بنابریں کروزے کے لحاظ سے فنونِ لطیفہ کو نہ فطرت کے برابر وقعت حاصل ہے اور نہ علوم کے۔

ڈیکارٹ کے ایک اور پیرو جیسو سے آندرے کے خیال میں حسن، فطرت، فنِ ذہن اور اخلاق سب میں موجود ہے لیکن وہ استفسار کرتا ہے کہ حسن بذاتِ خود کیا ہے؟ وہ مطلق ہے یا اضافی؟ کیا یہ کوئی ایسی صفت ہے۔ جو متمدن اور غیر متمدن تمام اشخاص کو حظ بخشتا ہے؟ کیا حسن، انفرادی ذوق سے متاثر ہوتا ہے؟ یا وہ انفرادی ذوق سے آزاد ہے؟ اس کے پیشِ نظر یہ مسئلہ نہیں ہے کہ کون کون سی اشیاء حسین نہیں ہیں اور کون کون سی چیزیں حسین ہیں بلکہ اس کے نزدیک اہم سوال یہ ہے کہ حسن کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں وہ حسن کی تین قسمیں قرار دیتا ہے الوہی یا بنیادی حسن کے فطری حسن اور اجماعی حسن۔ اول الذکر کا انحصار باضابطگی، ترتیب، تناسب اور موزونیت پر ہے۔ ثانی الذکر، رنگ۔ اور روشنی سے متعین ہوتا ہے اور انفرادی ذوق اور شخصی رائے سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اور یہ اس حسن

---

[۱] سکانٹ ۔ ۹۵

سے بھی مختلف ہوتا ہے جو حسن کی دنیا میں پایا جاتا ہے۔ حسن کی تیسری قسم رسم و رواج روایات انفرادی ذوق، قومی مزاج سے متعین ہوتی ہے۔ لیکن اس کے لئے بنیادی حسن کے معیار کے مطابق ہونا ضروری ہے۔ حسن کی تینوں قسمیں یا تو حسی ہوتی ہیں۔ یا ذہنی۔ حسی حسن، جسم سے متعلق ہوتا ہے اور ذہنی حسن، روح سے۔

اسپینوزا (۱۶۳۲-۱۶۷۷) ڈیکارٹ سے بھی زیادہ ریاضی اور علم الہندسہ کے اصولوں کا قائل تھا وہ صرف عقل کو معیار صداقت سمجھتا تھا۔ اس لحاظ سے حسن ان اتفاقی چیزوں میں سے ایک ہے، جن کی قدر و منزلت کی وجہ صرف ہماری خواہش اور تمنا ہے۔ ورنہ وہ بذات خود کسی قدر و قیمت کا مالک نہیں اسپینوزا کے نزدیک اس کائنات میں نہ حسن ہے اور نہ قبح۔ کوئی شے یہاں نہ اچھی ہے نہ بری، نہ حسین ہے نہ قبیح۔ وہ حسن کو ایک بے معنی اصطلاح اور عقل کے انجماد کی ایک صورت خیال کرتا ہے "لوگوں نے جب اپنے آپ کو یہ بات ماننے پر آمادہ کر لیا کہ دنیا میں جو شے بھی واقع ہوتی ہے فقط انسان کی خاطر ہوتی ہے، تو پھر انہیں ہر اس شے کو جس کا اثر ان پر سب سے زیادہ خوشگوار پڑا، اعلیٰ خیال کرنا پڑا۔ لہٰذا چیزوں کی خاصیت بیان کرنے کے لئے انہوں نے نیکی، بدی، نظم، بدنظمی، حسن اور قبح کے تصورات وضع کر لئے اور پھر اپنے معتقدات کی بنا پر انہوں نے ستائش و مذمت اور گناہ و ثواب کے تصورات گھڑ لئے وہ ہر شے کو نیکی سمجھتے ہیں۔ جو صحت جسمانی اور عبادت الٰہی کے لئے مفید ہے جو ان کے لئے بری ہے اسے بدی خیال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نیکی اور بدی چیزوں کی مثبت قدروں کو ظاہر نہیں کرتی، یہ محض سوچنے کے انداز ہیں یا موضوع تصورات۔ ایک ہی شے، ایک ہی وقت میں اچھی بھی، بری بھی اور نہ اچھی نہ بری بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً موسیقی ایک اداس شخص کے لئے تو اچھی ہے مگر ایک ماتم کناں شخص کے لئے بری ہے، لیکن ایک بہرے کے لئے نہ اچھی ہے نہ بری"۔[1]

---

[1] ناصر ص ۱۲۸

ڈیکارٹ، اس کے پیرو اور اسپینوزا عقلیت پسند تھے لیکن انگلستان میں عام طور پر تجربیت کا دور دورہ رہا اور وہاں کے مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر بھی تجربیت ہی کو بنیاد بناکر روشنی ڈالی۔ جان لاک کے یہاں تو ہمیں انگلستان میں ان مسائل پر کچھ زیادہ بحث نہیں ملتی۔ لیکن اس کے بعد اٹھارویں صدی میں جمالیاتی مسائل نے کافی اہمیت حاصل کرلی۔ بہرحال سترھویں صدی میں بھی ہمیں کچھ اشارات مل ہی جاتے ہیں۔

فرانسس بیکن (۱۶۲۶-۱۵۶۱) ذہن کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے یادداشت، تخیل اور عقل۔ اور ہر ایک حصے سے ایک خاص صلاحیت اور بنابریں ایک خاص علم کو متعلق سمجھتا ہے۔ یادداشت کا تعلق تاریخ سے ہے تخیل کا شاعری سے اور فلسفہ کا عقل سے۔ وہ عقلیت پسندوں سے زیادہ شاعری کی عزت و وقعت کا قائل ہے۔ وہ شاعر کے تخیل اور تخلیق کی قدر کرتا ہے۔ شاعری کو الوہی سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں شاعری، ذہن کو اعلیٰ مقام تک پہنچاتی، بہتر بناتی اور اشیاء کی حقیقت سے روشناس کراتی ہے۔ لیکن وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے متاثر ہوکر فلسفہ اور علوم کو شاعری سے بلند رتبہ دیتا ہے اور عقل اور یادداشت کو تخیل سے۔ وہ تخیل کو ذہن کا صرف ایک کھیل سمجھتا ہے نہ کہ کوئی سنجیدہ کام۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس نے شلر اور اسپنسر کی طرح کھیل کو وقعت دے کر اسے فن کے رتبے تک پہنچا دیا، بلکہ اس کے برخلاف اس نے کھیل کو ایک فضول اور بے وقعت کام سمجھا، اور تخیل کو ذہن کا ایک کھیل مانتے ہوئے اسے وہ وقعت نہ دی جس کا تخیل مستحق ہے۔ بیکن فن کا بحیثیت فن کے زیادہ قائل نہ تھا بلکہ وہ اسے علمی اور اخلاقی مقاصد حاصل کرنے کا صرف ایک ذریعہ سمجھتا تھا اور اس ضمن میں بھی وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے کافی متاثر ہے۔

فرانسس بیکن اپنے مضمون 'حسن' میں لکھتا ہے "اصل میں حسن تو وہ ہے جو ایک تصویر میں ظاہر نہیں کیا جاسکتا۔ اسے تو زندگی کی پہلی نظر دیکھ ہی نہیں سکتی۔ حسن تو اس وقت تک حسن ہے ہی نہیں جب تک کہ تناسب میں کچھ انوکھا پن نہ پایا جائے۔۔۔ میرے خیال میں

ایک مصور ایک حقیقی چہرہ سے زیادہ خوبصورت چہرہ بنا سکتا ہے۔ لیکن یہ مقصد اصول اور قوانین کی پیروی سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے ایک خاص قسم کی بے ساختگی کی ضرورت ہے۔ اس بے ساختگی کا نتیجہ ایسے چہرے ہوں گے کہ اگر ان کے مختلف حصوں کو دیکھا جائے تو وہ حسین معلوم نہ ہونگے۔ لیکن من حیث الکل وہ حسین نظر آئیں گے" ہابز (۱۵۸۸-۱۶۷۹) کے متعلق اگرچہ اسپینگرن رقمطراز ہے کہ اس کی "جمالیات مستقل طور پر با اصول اور مدلل ہے اور انگریزی ادب میں اپنی قسم کی پہلی چیز ہے" لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی جمالیات انگریزی ادب میں اپنی قسم کی پہلی چیز سہی لیکن ہمیں اس کے یہاں کچھ زیادہ جمالیاتی اصول نہیں ملتے۔ اس کے خیال میں خوش خیالی، ذہن کی وہ قوت ہے جس کا دارومدار تصورات پر ہے۔ اور یہ قوت صرف اس وقت پوری طرح عمل پیرا ہوتی ہے جب اس کے سامنے کوئی واضح مقصد ہو۔ جذبات اور خواہشات اس میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اس قوت کا مالک مختلف اشیاء میں وہ تعلق دریافت کر لیتا ہے جس تک ایک عام آدمی کی نظر نہیں جا سکتی۔ اس کی بنا پر تشبیہ اور استعارے وجود میں آتے ہیں۔ جن کے ذریعے شعراء اور خطیب ایک چیز کو جس انداز سے چاہیں پیش کر سکتے ہیں۔ کبھی اس کا روشن پہلو دکھاتے ہیں اور کبھی تاریک۔ وہ کبھی ہنساتے ہیں اور کبھی رلاتے ہیں۔ شاعر کی کامیابی کا انحصار اس کی خوش خیالی پر ہے۔ خوش خیالی میں محاکمہ بھی داخل ہوتا ہے اور شاعر کی خوش خیالی میں فلسفیانہ انداز بھی پایا جاتا ہے۔ اور اخلاقیات وغیرہ میں جہاں فلسفہ ہماری زیادہ مدد نہیں کر سکتا صرف شاعرانہ خوش خیالی ہماری معاون و مددگار ثابت ہوتی ہے اور اس طرح شاعرانہ خوش خیالی عظمت میں فلسفہ سے کسی طرح کم نہیں۔ ہابز کے نزدیک خوش خیالی وہ تخیل نہیں جس کا کام گذشتہ تجربات کو صرف مجتمع اور مرتب کرنا ہے۔ بلکہ وہ غور و فکر کرتی اور جماعت بندی بھی کرتی ہے۔ بہرحال اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہابز شاعری کو فلسفہ سے بہتر خیال کرتا ہے یا اس کے خیال میں شاعری فلسفہ کی جگہ حاصل کر سکتی ہے۔ بلکہ اس کے لحاظ سے زندگی کے کچھ پہلو

ایسے ہیں جن کی تشریح فلسفہ نہیں کر سکتا اور زندگی کے جن پہلوؤں کی فلسفہ تشریح نہیں کر سکتا۔ ان کی تشریح کرنے میں شاعری ہماری کچھ مدد کر سکتی ہے لہ

جان لاک (۱۶۳۲ء-۱۷۰۴ء) بذلہ سنجی اور محاکمے کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے بذلہ سنجی میں مختلف خیالات کو مشابہت اور تعلق کی بنا پر ایک نئی ترتیب اور ترکیب سے ایک دوسرے کے ساتھ ملایا جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ خوبصورت ذہنی تصویروں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور یہ ذہنی تصویریں ہمارے تخیل کو بروئے کار لاتی ہیں۔ اس کے برخلاف محاکمے میں صداقت کو معیار بنا کر اختلافات کو پیش کیا جاتا ہے بذلہ سنجی میں ہمارا ذہن ان تصاویر اور تخیلات کا تجزیہ نہیں کرتا بلکہ ان سے صرف محظوظ ہوتا ہے۔ لیکن محاکمے میں حظ کا سوال پیدا نہیں ہوتا اس کے پیش نظر اصل مسئلہ صداقت کی تلاش اور اس تک رسائی ہے۔ بنابریں محاکمہ صداقت کے معیار اور استدلال کے اصولوں سے ذہنی تصاویر اور تخیلات کو پرکھنا بنیادی طور پر غلط ہے۔

جان ڈینس (۱۶۵۷ء-۱۷۳۴ء) اگرچہ ایک فلسفی نہیں تھا لیکن اس نے جمالیاتی مسائل پر جس انداز سے روشنی ڈالی ہے اس کے پیش نظر یہاں اس کے خیالات کو مختصراً بیان کر دینا کچھ نامناسب نہ ہوگا۔ وہ شاعری کو فطرت کی نقل خیال کرتا ہے اور شاعری کا مقصد علم آموزی، اصلاح اور تفریح بتاتا ہے۔ لیکن اس کے لحاظ سے شاعری میں جو چیز بنیادی حیثیت کی مالک ہے، وہ ہمارے جذبات کو بیدار کرنے کی صلاحیت ہے۔ شاعری کی کامیابی کا انحصار جذبات کو بیدار کرنے میں پوشیدہ ہے۔ ایک شاعر اس مقصد کو جس حد تک حاصل کرتا ہے، وہ اسی حد تک کامیاب شاعر ہے۔ علم آموزی اور اصلاح کے مقاصد صرف ایک اسی طریقے سے حاصل ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ہم آہنگی کو بھی شاعری کے لئے ضروری خیال کرتا ہے "موجودہ حالات نے انسان کو ذہنی طور پر اس طرح منتشر

لہ گلبرٹ ۔ ۲۱۱-۲۱۲

کر دیا ہے کہ وہ کسی چیز سے اس وقت تک حظ حاصل نہیں کر سکتا۔ جب تک کہ وہ چیز اس کی مختلف صلاحیتوں کو ہم آہنگ کر کے اسے سکون نہ بخش دے۔ اعلیٰ اور ارفع فن کا معیار یہ ہے کہ وہ انسان کی تمام صلاحیتوں ــ ذہن، جذبات اور حواس ــ کو مطمئن کر سکے۔ ایک اچھی نظم سے ہمارا ذہن، جذبات اور حواس بدرجۂ اتم مطمئن ہو جاتے ہیں۔"

جرمنی میں دورِ جدید میں فلسفہ کی ابتدا لائبنیز (۱۶۴۶ ــ ۱۷۱۶) سے ہوئی۔ لائبنیز بھی اگرچہ ڈیکارٹ اور اسپینوزا کی طرح اپنے نظامِ فکر کی بنیادیں عقل پر استوار کرتا ہے لیکن اس کے یہاں ہمیں کچھ ایسے خیالات ملتے ہیں، جن کے ذریعے آگے چل کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی گئی۔ وہ تصور کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، مبہم اور واضح۔ واضح تصورات بھی دو قسم کے ہوتے ہیں، ژولیدہ اور ممیز۔ اور مبہم تصورات کی بھی دو قسمیں ہیں۔ جامع اور غیر جامع مبہم تصور اس قدر غیر واضح ہوتا ہے کہ کسی خاص شے سے اسے متعلق کرنا بھی مشکل ہے ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ یہ تصور کس چیز کا ہے۔ اگر ہم کسی چیز کو اپنے تصور کے ذریعے پہچان سکیں تو وہ واضح تصور ہے۔ لیکن واضح تصور بھی یا تو ژولیدہ ہوگا یا ممیز۔ ژولیدہ تصور اس حد تک تو ضرور واضح ہے کہ اس تصور کو من حیث الکل دوسرے تصور سے الگ پہچانا جا سکتا ہے۔ لیکن وہ اس حد تک واضح نہیں ہوتا کہ اس کا تجزیہ بھی کیا جا سکے، اور استدلالی طور پر اس کے اجزاء کو سمجھا اور سمجھایا جا سکے۔ کروچے کے خیال میں اس قسم کے ژولیدہ لیکن واضح تصور کو ہم تخیل کہہ سکتے ہیں۔ ریاضی اور فلسفے کے اصول واضح اور ممیز ہوتے ہیں، لیکن فنونِ لطیفہ میں جن تصورات کو پیش کیا جاتا ہے، وہ اگرچہ واضح تو ہوتے ہیں لیکن ممیز نہیں ہوتے ژولیدہ ہوتے ہیں۔ لائبنیز کہتا ہے "ایک مصور اور دوسرے فنکار یہ تو جانتے ہیں کہ ان کی تخلیق میں کیا چیز ٹھیک ہے اور کیا چیز غلط ہے۔ لیکن اکثر اوقات وہ اپنے ذوق کی منطقی تشریح نہیں کر سکتے۔ اگر ان سے استفسار کیا جائے تو وہ صرف یہ کہہ دیتے ہیں، کہ جس تخلیق کو وہ ناپسند کرتے ہیں اس تخلیق میں کسی ایسی چیز کی کمی ہے جسے وہ بیان نہیں کر سکتے۔"

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ لائبنیز کے خیال میں ایک فنکار حسن تصورات کو پیش کرتا ہے وہ ژولیدہ ہوتے ہیں نہ کہ ممیز۔ اور اس لئے ان کا تجزیہ آسان نہیں۔ حسن، ژولیدہ تصورات میں پنہاں ہوتا ہے اور اس کی خوبی اور دلکشی اس ژولیدگی ہی میں پوشیدہ ہے۔ اگر کسی حسین شے کا تجزیہ کیا جائے تو اس کا حسن ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ حسن میں وضاحت نہیں ہوتی۔ اس کے لحاظ سے حسن کی دو بنیادی خصوصیات ترتیب اور ہم آہنگی ہیں اور ان دونوں خصوصیات کا انحصار وضاحت میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ حسن کا دارومدار ژولیدہ تصورات کو وضاحت سے پیش کرنے میں ہے . . . .

"...... ژولیدہ تصورات، جس قدر وضاحت سے پیش کئے جائیں گے تخلیق اسی قدر حسین ہوگی اور ان تصورات کو جس قدر غیر واضح طور پر پیش کیا جائے گا۔ تخلیق اسی نسبت سے قبیح ہوگی۔ اگرچہ فنکار کا کام بھی اشیاء کی ماہیت کو ظاہر کرنا ہے۔ لیکن چونکہ وہ صرف ژولیدہ تصورات کو پیش کر سکتا ہے نہ کہ ممیز تصورات کو، اس لئے اس کی پیش کردہ معلومات کیفیت کے لحاظ سے علمی نظریات سے کمتر ہوتی ہیں۔ بنابریں علم کا مرتبہ فن سے اعلیٰ اور برتر ہے۔

والف (۱۶۷۹ - ۱۷۵۴) بھی تصورات کو مبہم اور ممیز میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے مبہم تصورات حسی ہوتے ہیں اور ممیز تصورات ذہنی۔ مابعد الطبیعات، منطق، اخلاقیات، نفسیات وغیرہ علوم کا انحصار ممیز تصورات پر ہے اور جمالیات کا مبہم تصورات پر۔ مبہم تصور تخیل کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور اس کی وضاحت کا انحصار احساس اور جذبے کی تکمیل پر ہے۔ والف کے نظریۂ حسن میں "کمال" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کمال سے اس کا مطلب "کل کا اپنے اجزاء سے منطقی تعلق یا کثرت میں وحدت" ہے۔ اور یہ حسن کی بنیادی صفت ہے۔ اس کے خیال میں حسن کا مطلب، کمال کا مکمل اظہار ہے۔ حقیقی حسن، کمال سے پیدا ہوتا ہے اور ظاہری حسن، ظاہری کمال سے۔ اگر ایک شے میں کمال کا فقدان ہے تو وہ

صرف ظاہرا طور پر حسین ہوگی ۔ نہ کہ حقیقی طور پر۔ اگر ہم اس قسم کے ظاہرا حسن سے محظوظ ہوتے ہیں تو اس محظوظ ہونے کی وجہ، اس کے کمال کے متعلق ہمارا غلط تصور ہے وہ حظ و انبساط کو بھی حسن کا جزو لاینفک سمجھتا ہے اور صرف اس شے کو حسین مانتا ہے جس میں محظوظ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگر کوئی شے ہمیں محظوظ نہ کرسکے تو وہ اس کے خیال میں قبیح ہے۔ غرض حسن، کسی شے کے کمال میں اس حد تک موجود ہوتا ہے جس حد تک وہ ہمیں محظوظ کرسکے۔ کمال یا محظوظ کرنے کی صلاحیت میں سے کسی ایک کی کمی بھی حسن کی کمی کا موجب بن سکتی ہے۔ تاریخ جمالیات میں والف کی اہمیت کی اصل وجہ اس کے اپنے جمالیاتی نظریہ سے زیادہ اس امر میں پوشیدہ ہے ۔ کہ اس نے لائبنیز کے نظریات کو آگے بڑھایا اور اہل علم طبقے کو ان سے روشناس کرایا۔ اس کی حیثیت لائبنیز اور بام گارٹن کے درمیان ایک کڑی کی سی ہے۔ بام گارٹن بلکہ اس کے بعد کانٹ تک اکثر مفکرین جمالیات میں ان نظریات سے متاثر ہوئے۔ جو لائبنیز اور والف کے مشترکہ نام سے مشہور تھے۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ دور جدید کے شروع میں جمالیاتی مسائل پر وہ توجہ مبذول نہ کی گئی جس کے یہ مسائل اپنی وقعت کے لحاظ سے مستحق تھے۔ بہر حال قرون وسطے اور نشاۃ الثانیہ کے بعد اس دور میں مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر پوری طرح غور وخوض شروع کیا۔ اور اپنے مابعد الطبیعاتی نظریات کو بنیاد بنا کر ان مسائل پر روشنی ڈالی۔ اور اس طرح جمالیات میں ان مختلف مدارس فکر کی راہیں متعین ہوگئیں۔ جنہوں نے بعد میں پوری طرح ترقی کی۔

اٹھارویں صدی میں جرمنی میں لائبنیز کی پیروی میں عقلیت کو ترقی ہوئی اور انگلستان میں فرانسس بیکن اور لاک کے انداز پر تجربیت کو۔ فرانس اور اطالیہ میں جن مفکرین نے جمالیاتی مسائل کو پیش کیا انہیں اس قسم کا کوئی خاص نام دینا مشکل ہے۔ بہر حال اٹھارویں صدی میں سترھویں صدی کے مقابلے میں ان مسائل پر نسبتاً زیادہ توجہ دی گئی۔ اس لئے اب ہم اس صدی میں مختلف ممالک کے جمالیاتی افکار کو الگ الگ پیش کریں گے۔

باب ۷

عقلیت

جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے۔ اٹھارویں صدی میں یورپ میں جمالیاتی مسائل پر نسبتاً زیادہ توجہ مبذول کی گئی۔ جرمنی میں لائبنز اور والف نے جس نقطۂ نظر سے ان مسائل پر بحث کی تھی، اسی زاویۂ نگاہ سے بام گارٹن اور اس کے ساتھیوں نے جمالیاتی مسائل کو پیش کیا اور نہ صرف پیش کیا بلکہ اس طرح پیش کیا کہ اسے ایک باقاعدہ علم کا درجہ دے دیا۔

بام گارٹن (م ۱۷۱۰ - ۱۷۶۲) ہی وہ مفکر ہے جس نے فلسفۂ حسن کے لئے 'جمالیات' کا نام تجویز کیا۔ اور اس موضوع پر اسی نام کی ایک کتاب لکھی۔ اسی بنا پر عام طور سے بام گارٹن کو جمالیات کا موسس اعلیٰ کہا جاتا ہے۔ جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے ان میں نہ کوئی خاص گہرائی ہے اور نہ گیرائی اور نہ ہی ہمیں اس کے یہاں کچھ نئے خیالات ہی ملتے ہیں۔ اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ لائبنز کی ان روایات کو جو والف کے ذریعے اس تک پہنچیں، اس نے اور آگے بڑھایا اور کانٹ کو ایک ایسا موضوع دیا جسے کانٹ نے ایک علم کا درجہ عطا کر دیا۔

بام گارٹن کے لحاظ سے جو تصورات، معلومات حاصل کرنے کی ادنیٰ صلاحیت سے حاصل ہوتے ہیں، وہ حسی تصورات کہلاتے ہیں۔ حسی تصورات مبہم اور واضح دو قسم کے ہیں۔ واضح تصورات، مبہم تصورات کی نسبت زیادہ شاعرانہ ہوتے ہیں۔ وہ تصورات جو معلومات حاصل کرنے کی اعلیٰ صلاحیت سے حاصل ہوتے ہیں، حسی اور شاعرانہ نہیں بلکہ ذہنی اور ممیز ہوتے ہیں۔

مبہم تصورات کبھی شاعرانہ تصورات نہیں بن سکتے صرف وہ حسی تصورات شاعرانہ ہوتے ہیں جو واضح ہوتے ہیں۔ کیونکہ مبہم تصورات کم از کم اعلیٰ قسم کے شاعرانہ تصورات کی شکل اختیار نہیں کر سکتے حسی تصورات کو واضح ترین انداز میں پیش کرنے کا نام حسن ہے اور یہی جمالیات کا موضوع ہے۔ جمالیات میں ادنیٰ صلاحیت سے حاصل کردہ معلومات کو پیش کیا جاتا ہے، اس لئے وہ ان علوم کے برابر یا فوقیت نہیں ہو سکتی جن میں اعلیٰ صلاحیت سے حاصل کردہ معلومات کو پیش کیا جاتا ہے۔[1]

شاعرانہ اور فنی صداقت کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ جس تصور کی صداقت پر ہمیں تیقن نہ ہو، اگرچہ اس میں ظاہرا طور پر کوئی کذب بھی نظر نہ آئے۔ اسے ہم امکان کہتے ہیں یہی امکان، فنی صداقت ہے۔ بالفاظ دیگر فنی صداقت اگرچہ تیقن کے درجے تک نہیں پہنچتی، بہر حال، بادی النظر میں اس میں کوئی کذب بھی موجود نہیں ہوتا۔ فنی صداقت اور امکان منطقی صداقت اور منطقی کذب کے درمیان ایک کڑی ہے جسے ہمارے حواس متعین کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف منطقی صداقت تک صرف ذہن کی رسائی ممکن ہے۔ لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے اور بام گارٹن کے یہاں اس کا کوئی جواب نہیں کہ کیا فنی صداقت تک ذہن کی رسائی ممکن نہیں؟ اور اگر ذہن اس تک پہنچ جائے تو کیا وہ فنی صداقت نہیں رہتی۔ کیا فنی صداقت اور منطقی صداقت میں اس قدر تضاد ہے کہ وہ یکجا جمع نہیں ہو سکتیں۔[2]

اس لحاظ سے جسم کے داخلی تغیرات کا نام احساسات ہے۔ کیونکہ احساسات جسم سے متعلق ہوتے ہیں اس لئے وہ حسی ہوتے ہیں اور ان کی نوعیت شاعرانہ ہوتی ہے۔ عمیق احساسات جن میں لذت و الم کا پہلو بھی موجود ہو، جذبات کہلاتے ہیں عمیق احساسات زیادہ واضح ہوتے ہیں اور اس لئے عمیق احساسات اور جذبات ہی شاعری کی اصل جان ہیں۔ تصورات بھی اشعار میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ احساسات کے مقابلے میں کم واضح ہوتے ہیں۔ اس لئے وہ اشعار بہتر اور کامیاب ہوتے ہیں جو ہمارے احساسات اور جذبات کو بیدار

---

[1] بحوالہ گیریٹ، "نظریات حسن" ۔ ۸۲ [2] کروچے ۲۱۶

کریں اور وہ اشعار جن میں صرف تصورات کو پیش کیا جائے۔ اس حد تک کامیاب نہیں ہوتے شاعرانہ کمال، جذبات کو بیدار کرنے میں ہے نہ کہ تصورات کو پیش کرنے میں۔

وہ اشعار میں صحیح اور موزوں الفاظ کے انتخاب پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے الفاظ کی اہمیت دوگونہ ہے۔ اولاً معنی کے لحاظ سے اور دوم صوتی اثرات کی بنا پر۔ الفاظ کے انتخاب میں اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیئے کہ ان میں شعریت موجود ہو۔ صحیح اور مترنم الفاظ کا مناسب موقع پر استعمال شعر میں ایک خاص لطافت اور اثر پیدا کر دیتا ہے اور اس کے بغیر شاعری ہمارے احساسات اور جذبات کو بیدار نہیں کر سکتی حالانکہ شاعری کی کامیابی کا انحصار بہت حد تک اسی مقصد کے حصول پر ہے۔

کمال کا نظریہ ہمیں اس زمانے کے اکثر عقلیت پسندوں مثلاً ڈیکارٹ، اسپینوزا، لائبنیز وغیرہ کے یہاں کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے۔ والف نے اس نظریے کو لائبنیز سے لیا اور بام گارٹن نے والف سے۔ لائبنیز کے خیال میں یہ کائنات سب سے زیادہ کمال کی حامل ہے، اور باقی ہر نظام تخلیق اس سے کم مکمل ہے۔ یہ کائنات اور فطرت جس کا ہم اپنے حواس کے ذریعے ادراک کرتے ہیں۔ نہ صرف مکمل ہے بلکہ کمال کی بہترین مظہر ہے فطرت میں کمال بدرجہ اتم موجود ہے۔ فنکار کا فرض ہے کہ وہ اپنے فن میں فطرت کی نقل پیش کرے کیونکہ صرف اسی صورت میں وہ اپنے فن کو کمال حد تک پہنچا سکتا ہے۔ فطرت، فن کا بہترین معیار اور اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ فطرت کی نقل ہی فن کا قانون ہے جو فن، فطرت سے زیادہ قریب ہوگا وہ اسی حد تک کامیاب، موثر اور مکمل ہوگا۔ اسی بنا پر وہ ان نیچرل یا غیر فطری شاعری کو نسبتاً کم مکمل اور کم حسین سمجھتا ہے۔ اور نیچرل شاعری کو فن کا بہترین نمونہ قرار دیتا ہے۔
والف کی پیروی میں بام گارٹن بھی کمال کا مطلب "کل کا اپنے اجزاء سے منطقی تعلق یا وحدت میں کثرت" لیتا ہے۔ اور چونکہ اس کے لحاظ سے فن کا مقصد احساسات اور

جذبات کا اظہار ہے۔ اس لئے ان کے مکمل اظہار کو وہ حسن سے تعبیر کرتا ہے۔ اگر اس اظہار میں خامی رہ جائے تو اس کا نتیجہ قبیح کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ قبیح، نامکمل اظہار کا دوسرا نام ہے ۔ کمال کا اظہار ہمیشہ حظ کا موجب ہوتا ہے۔ اس لئے حسن ہمیشہ خوشگوار ہوتا ہے اور قبیح ناخوشگوار۔ بام گارٹن کے نزدیک یہ کائنات جو اختلاف و تضاد اور بوقلمونی و تنوع کی آئینہ دار ہے اپنے گوناگوں نظاروں کی کثرت میں ایک مکمل ہم آہنگی رکھتی ہے جسے وہ وحدت کے نام سے تعبیر کرتا ہے اور وحدت کو وہ کمال اور کمال کو مظہر حسن سمجھتا ہے۔

بام گارٹن کے بعد اس کے پیروکاروں نے اس کے جمالیاتی نظریات کو آگے بڑھایا اس زمانے میں جمالیاتی مسائل پر مفکرین کی توجہ عام طور پر مبذول ہونی شروع ہو گئی تھی اور ان میں سے اکثر مفکرین لائبنز، والف اور بام گارٹن ہی کے پیرو تھے اور ان کے نظریات کو آگے بڑھا رہے یا ان کی تشریح کر رہے تھے۔ یہاں ہم ان میں سے صرف چند مشہور مفکرین کے نظریات پیش کریں گے۔

مائیر (۱۷۷۷–۱۸۱۸) بھی بام گارٹن کی طرح مبہم (حسی) اور ممیز (ذہنی) تصورات کے فرق کو صحیح مانتا ہے۔ اس کے خیال میں تصورات حسی تصورات کی منزل طے کرنے کے بعد ممیز بنتے ہیں۔ ابتداء میں ہمارے تصورات حسی ہوتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ وہ واضح ہوتے جاتے ہیں اور آخر کار ممیز بن جاتے ہیں۔ حسن، حسی اور غیر واضح تصورات میں ہوتا ہے نہ کہ ممیز تصورات میں۔ اگر حسن کا منطقی تجزیہ کیا جائے یعنی اسے ممیز تصور بنانے کی کوشش کی جائے۔ تو حسن غائب ہو جاتا ہے۔ ایک حسین خاتون کے رخسار صرف اس وقت تک حسین ہیں، جب تک ہم انہیں اپنی سادہ آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ لیکن ذرا انہیں محدّب

ٹ بوزنکے ۱۸۵ تا ۵۹

شیشے سے تو دیکھئے! ان کا تمام حسن ختم ہو جاتا ہے اور خیال بھی نہیں کیا جا سکتا کہ یہ وہی حسین رخسار ہیں، جنہوں نے ہمارے دل کو موہ لیا تھا" اسی طرح ایک بوسہ ایک شاعر کے لئے نہایت ہی نفیس اور لطیف موضوع ہے لیکن کیا علمی اور ریاضی کے اصولوں سے اس کا تجزیہ ممکن ہے؟

مائیر، نظریۂ نقل کا قائل نہیں ہے۔ اس کے خیال میں اخلاق اور مختلف علوم بھی فطرت کی نقل ہی ہیں اس لئے یہ کہنا کہ فن، فطرت کی نقل ہے، صحیح نہیں۔ علاوہ ازیں فن میں نہ صرف فطرت کی نقل پیش کی جاتی ہے اور نہ ہی تمام فطرت کی۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے فن میں غیر اخلاقی چیزوں کو بہر حال نظر انداز کر ہی دینا چاہیئے۔ اس کے نقطہ نگاہ سے جمالیاتی اصول، ادراک کے ذریعے حاصل کردہ حسن میں پوشیدہ ہے وہ ادراک کو صرف حسی نہیں مانتا۔ بلکہ اس میں وضاحت اور استدلال بھی موجود ہوتے ہیں۔ ادراک صرف حسی بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس میں حس اور استدلال کا امتزاج بھی ممکن ہے اس قسم کے ادراک میں جو ادنےٰ اور اعلیٰ دونوں قسم کی صلاحیتوں پر مبنی ہو، اگر حسی عنصر زیادہ ہو تو وہ فن کا موضوع بنتا ہے اور اگر استدلالی پہلو نسبتاً زیادہ ہو تو وہ علمی نظریہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔[1]

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ مائیر کے نظریات میں ایک قسم کا تضاد موجود ہے۔ کہیں وہ حسی اور ذہنی تصورات کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر دیتا ہے۔ اور کہیں وہ ایک کو دوسرے کی ارتقائی شکل سمجھتا ہے اور کہیں ایک ہی تصور میں حس اور ذہن دونوں کو کارفرما خیال کرتا ہے۔ اور تضاد کی اصل وجہ عقلیت اور بام گارٹن کی حسیات کو ایک دوسرے کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش ہے۔

شلیگل (۱۷۱۹ - ۱۷۴۹) فن اور شاعری کا مقصد لذت آفرینی قرار دیتا ہے۔

---

[1] کروچے ص ۲۴۶

فنونِ لطیفہ سے ہم بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں اور سیکھتے ہیں لیکن ان کا یہ مقصد ثانوی ہے
بنیادی مقصد صرف حظ اور انبساط ہے۔ یہ حظ اور انبساط، فن میں فطرت کی نقل سے حاصل
نہیں ہوتا بلکہ فطرت کی ایسی مشابہت سے جو نقل تک نہ پہنچے۔ فن کے لئے فطرت سے اختلاف
بھی ضروری ہے۔ یہ اختلاف، ہیئت کے قواعد و ضوابط کے پیشِ نظر نہ صرف جائز ہے بلکہ
ضروری بھی۔ وہ مواد سے زیادہ ہیئت کی اہمیت کا قائل ہے کیونکہ ہیئت ہی لذت
آفرینی کی اصل وجہ ہے، مواد تو ہر صورت میں فطرت ہی سے حاصل کیا جاتا ہے۔

سلتزر (۱۷۲۰ - ۱۷۷۹) روحانیت اور عقلیت کو ملانے کی کوشش کرتا ہے۔
وہ حسن کو خط اور خیر کے درمیان ایک قدر مانتا ہے اور کمال کو اس کا جزو لاینفک سمجھتا
ہے۔ حسن میں خیر، خط اور کمال تینوں اقدار کی موجودگی لازمی اور ضروری ہے۔ دوسری
طرف وہ حسن کو وحدت، تنوع اور ترتیب میں مضمر سمجھتا ہے۔ فن کی کامیابی کا انحصار ہیئت
اور مکمل اظہار میں ہے نہ کہ مواد میں بہرحال مواد کے انتخاب میں احتیاط کی ضرورت ہے۔
تاکہ ہیئت اس مواد کو اپنے اندر پوری طرح سمو سکے۔ مواد کے لئے ضروری ہے کہ وہ خیر کا
حامل اور خط آفرین ہو، ورنہ اس کا مکمل اظہار مشکل ہے۔[1]

مینڈل سون (۱۷۲۹ - ۱۷۸۶) حسن کو کمال کا مبہم تصور قرار دیتا ہے۔ اور چونکہ حسن مبہم
تخیل کا ایک مظہر ہے اس لئے خدا کے لئے حسن کا ادراک ممکن نہیں۔ اس کے لحاظ سے خط کی
تین قسمیں ہیں۔ اول وہ خط جو حواس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ دوم وہ جو حسی حسن سے
حاصل ہوتا ہے، اور جس کی بنیاد کثرت میں وحدت ہے۔ اور سوم وہ خط جو کمال کی ایک قسم ہے
اور کثرت میں ہم آہنگی اس کی بنیادی صفت ہے۔ حسی حسن کا دار و مدار اس پر نہیں ہے
کہ جس چیز کو پیش کیا جا رہا ہے وہ بذاتِ خود حسین ہے یا قبیح، خیر ہے یا شر، بلکہ اس کا
دار و مدار متاثر کرنے کی قوت پر ہے۔ اگر اس میں . . . .

---

[1] ونڈلبینڈ (۱۱) گزشتہ ۴۸۲

متاثر کرنے کی قوت موجود ہے تو وہ حسین کہلانے کی مستحق ہے ورنہ نہیں؎ وہ عائیز کی اس رائے سے متفق ہے کہ اگر حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی جائے تو حسن غائب ہو جاتا ہے۔

ہرڈر ۱۷۴۴-۱۸۰۳ء کے خیال میں خط، صداقت، حسن اور خیر ایک ہی حقیقت کے مختلف پہلو ہیں۔ حواس کے ذریعے صداقت اور خیر کے ادراک کا نتیجہ حظ ہوتا ہے۔ لذت والم کے احساسات، خیر و صداقت کے احساسات سے کچھ مختلف نہیں ہیں اور ان تمام کا مقصد ہماری بہبودی اور حفاظت ہے۔ فن کا مقصد علم آموزی ہے وہ ہمارے تخیل اور دوسری تمام صلاحیتوں کو منضبط اور منظم کرتا ہے۔ فن صرف تاریخ کا ہی خالق نہیں بلکہ وہ تو دیوتاؤں اور سورماؤں کا بھی خالق ہے۔ وہ ہمارے تخیل کی تطہیر کرتا اور اسے قواعد و ضوابط کا پابند بناتا ہے۔ اس کا اصل مقصد تعلیم و تربیت ہے۔ بعض فنونِ لطیفہ مثلاً رقص ہمارے جسم کی تربیت کرتے ہیں، اور مصوری اور موسیقی وغیرہ ہمارے اعلیٰ حواس مثلاً آنکھ کان، زبان اور ہاتھ کی، شاعری، ذہن کو جلا بخشتی ہے۔ فنون کی ایک چوتھی قسم بھی ہے۔ جو انسان کے رجحانات اور میلانات کو منظم کرتی ہے۔ اس کے خیال میں ذوق، روح کی کسی صلاحیت کا نام نہیں ہے۔ بلکہ ہمارے ذہن کی ایک ایسی اکتسابی خصوصیت ہے، جو حسین اشیاء کے متعلق غور و خوض کرنے سے حاصل ہوتی ہے "جس چیز کو ہم ذوق کہتے ہیں۔ وہ صرف ہمارا فوری محاکمہ ہوتا ہے اس میں صداقت اور فضیلت کو بھی کافی دخل ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں خصوصیات ذوق کو متعین کرتی اور ترقی دیتی ہیں" "شاعر صرف اپنے تخیل کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے ذہن کی وجہ سے شاعر ہوتا ہے" تمام ناصحانہ شاعری اگر فلسفہ نہیں، تو اور کیا ہے؟ مسلمات کو پیش کرنے والی کہانیاں صداقت کی جیتی جاگتی تصاویر کے علاوہ اور کیا ہیں؟ جب انسانی مسائل کی تشریح فلسفہ کے ذریعے کی جائے تو فلسفہ، صرف ایک فنِ لطیف ہی نہیں بن جاتا بلکہ حسن کا خالق بھی

؎ کروچے ۲۴۷

ہوتا ہے۔ خطابت اور شاعری صرف فلسفہ کی وساطت سے مفید، سبق آموز اور حقیقی معنی میں باعث مسرت ہوتے ہیں۔" لہ

کانٹ سے پہلے جرمنی میں جمالیاتی نظریات پر بحث نے دو مختلف انداز اختیار کر رکھے تھے۔ ایک کا مقصد نفسیاتی طور پر حسن اور جمالیاتی حظ کی تشریح تھی اور دوسرے کے پیش نظر فن کی تنقید تھی۔ اصولِ انتقاد پیش کرتے ہوئے جمالیات کے نظریاتی مسائل پر بحث ناگزیر ہے۔ بنابریں ان مفکرین کے یہاں ہمیں جمالیات پر کافی مواد مل جاتا ہے اول الذکر سے متعلق مندرجہ بالا سطور میں عرض کیا جا چکا ہے۔ اب ان مفکرین کے جمالیاتی افکار پیش کئے جاتے ہیں جو بنیادی طور پر فن کے نقاد تھے لیکن انہوں نے جمالیاتی مسائل پر نظری بحث بھی کی ہے۔

ونکل مان (۱۷۱۷-۱۷۶۸) بام گارٹن اور اس کے پیرووں نے جمالیاتی مسائل پر نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے بحث کی۔ ان کے برخلاف ونکل مان، نوفلاطونیت کی طرف مائل تھا اس کے جمالیاتی مباحث میں یہ رنگ صاف طور پر جھلکتا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ مینڈل سون حسن کو عدم تکمیل کا مظہر قرار دے کر اسے خدا کے لئے ناقابلِ ادراک خیال کرتا ہے لیکن ونکل مان کے لحاظ سے خدا، حسن کل ہے اور انسان کے تصورِ حسن میں تکمیل اور جامعیت پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اسے حسن کل کے تصور سے قریب تر لایا جائے۔ انسانی تصور حسن جس قدر حسن ایزدی کے زیادہ قریب ہوگا اسی قدر زیادہ مکمل ہوگا۔ اس کے خیال میں حسن کی صفات سادگی، وحدت، کثرت میں وحدت، ہم آہنگی، بے تکلفی اور آمد ہیں۔ وہ فن میں تکلف اور تصنع کے خلاف ہے۔ حسن چشمے کے صاف و شفاف پانی کے مانند ہے جو ہر قسم کے ذائقے سے مبرا اور ہر طرح کی آلودگی سے پاک ہے اور اس کی پاکیزگی اور صفائی اسی میں مضمر ہے۔

وہ حسن کے ادراک اور فنی تخلیقات کی جمالیاتی اقدار کو معلوم کرنے کے لئے خاص صلاحیت کو ضروری سمجھتا ہے۔ یہ صلاحیت حس نہیں ہے۔ اسے ذہانت کہا جا سکتا ہے

لہ کروچے ۲۵۲-۲۵۷

یا اس سے بہتر الفاظ میں اسے "ایک لطیف داخلی حس" سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ یہ لطیف داخلی حس تمام مقاصد، خواہشات، جذبات اور لذت و مسرت سے آزاد ہوتی ہے۔ اس کی بیداری کے لئے وہ مشاہدے کی اہمیت پر زور دیتا ہے "یہ داخلی حس کتابوں کے مطالعے سے بیدار نہیں ہوتی، بلکہ فنی تخلیقات کے مشاہدے سے" وہ چونکہ حسن کو ماورائے حس خیال کرتا ہے اس لئے رنگ کی اہمیت کا زیادہ قائل نہیں۔ وہ رنگ کو صرف ثانوی حیثیت دیتا ہے۔ بنیادی حیثیت ہیئت کو حاصل ہے اور اس سے اس کی مراد سطح اور خطوط ہیں۔

جہاں تک ونکل مان کے نظریۂ اظہار کا تعلق ہے۔ وہ اس سلسلے میں نہ صرف مختلف بلکہ متضاد باتیں تک کہتا ہے کہیں وہ اظہار اور حسن کو ایک دوسرے کا دشمن قرار دیتا ہے، اور دونوں کو متضاد صفات مانتا ہے اور کہیں وہ اظہار کو حسن کے لئے ضروری خیال کرتا ہے۔ مثلاً

اظہار حسن کے لئے مضر ہے۔۔۔ اور یہ دونوں ایک دوسرے کی متضاد صفات ہیں۔
اظہار حسن کا دشمن ہے، کیونکہ یہ جسمانی صورت کو بدل دیتا ہے، جس میں حسن مقیم ہوتا ہے۔

حسن بغیر اظہار کے بے اثر ہوگا اور اظہار بغیر حسن کے ناخوشگوار۔ اظہار ایک ایسا عنصر ہے جو حسن کے لئے بیک وقت ضروری بھی ہے اور تباہ کن بھی۔

اظہار جذبات۔ افعال۔ روح اور جسم کی فعلی اور بیمار حالت کی نقالی ہے[1]

ونکل مان کے نظریۂ فن کو اس کی "تاریخ فنون" کے پیش نظر ہی پوری طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ یونانی فن کی تاریخ کو چار ادوار میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلا دور ابتدا سے لے کر فائیڈیئر (یا پانچویں صدی قبل مسیح) سے پہلے تک کا ہے۔ اس دور میں فن بلند پرزور

---

[1] بوزنکے۔ ۲۴۸ تا ۲۴۹

اور پر قوت تھا۔ لیکن جمال سے خالی اور درشت۔ اس دور کے فن میں پر قوت اور درشت اظہار نے حسن کو پس پشت ڈال دیا تھا۔ دوسرا دور یونان کی ترقی اور آزادی کے ساتھ ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں فن کا اسلوب پر وقار اور شاندار تھا۔ اور فنکار کی زیادہ توجہ فن میں وقار کی طرف مبذول رہتی تھی نہ کہ حسن کی طرف۔ بہرحال اس دور میں فن سادگی اور وحدت کا حامل تھا۔ اور اس میں وہ آمد تھی جو حواس اور کد و کاوش سے بے نیاز تھی۔ تیسرا دور پر یکساٹیلیز (چوتھی صدی قبل مسیح) سے شروع ہو کر سکندر بلکہ اس کے کچھ عرصے بعد تک رہتا ہے۔ اس دور میں فن کی بنیادی صفت حسن تھا، اس لئے وہ اس دور کو "حسن کا دور" اور "دلربائی کا دور" کہتا ہے اگرچہ دلربائی ایک ایسی صفت ہے جو خود ونکل مان کے خیال میں پہلے اور دوسرے دور کے فن میں بھی موجود ہے۔ بہرحال وہ اس دور کو اس صفت کا خاص طور پر حامل قرار دیتا ہے چوتھا دور نقل کا دور ہے۔ اس دور میں فلسفہ کی طرح فن بھی روبہ انحطاط تھا۔ ترقی کا زمانہ ختم ہو چکا تھا اور اب فنکاروں نے قدما کی نقل اور تقلید ہی کو اپنا اصول بنا لیا تھا۔ اور چونکہ وہ جو شخص تقلید کرتا ہے "ہمیشہ پیچھے رہتا ہے" اس لئے اس دور کے فنکاروں کا گذشتہ ادوار کے فنکاروں سے پیچھے رہنا قدرتی امر تھا۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ ونکل مان کے لحاظ سے فن کے اسلوب کی تین قسمیں ہیں پر قوت، پر وقار اور حسین۔ حسن اپنی پوری رعنائی کے ساتھ صرف تیسرے قسم کے اسلوب میں جلوہ فرما ہوتا ہے، پر وقار اسلوب میں حسن نسبتاً کم ہوتا ہے اور پر قوت اسلوب میں بہت ہی کم۔ اور جہاں تک تقلید کا تعلق ہے۔ وہ اسے فن کی تنزلی سمجھتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں صرف تخلیق، فنکار کو صحیح معنی میں فنکار بناتی ہے۔ فنکار کے لئے تخلیق ضروری ہے۔ اور تقلید اسے اپنے معیار سے گرا دیتی ہے

ونکل مان فن میں جغرافیائی اور سیاسی کوائف کے اثرات کا بھی قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے یونان میں فن کی ترقی کی بڑی وجہ وہاں کا محل وقوع اور سیاسی نظام تھا۔ یونانیوں میں فن

نے جو اس قدر ترقی کی اسکی بڑی وجہ ہاں کا محل وقوع اور آب و ہوا، اور دوسری وجہ وہاں کا سیاسی نظام اور لوگوں کے خیالات پر اس نظام کا اثر تھا" فن کی سماجی اور معاشی تعبیر پر انیسویں صدی میں بہت زیادہ زور دیا گیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی ہی میں ونکل مان اور دیکو وغیرہ نے فن اور ادب کی سماجی تعبیر کی طرف پہلا قدم اٹھایا تھا۔ ان کے بعد آہستہ آہستہ یہ نظریہ آگے بڑھتا رہا۔ اور پھر انیسویں صدی میں اس نظریئے نے اس قدر شہرت اور مقبولیت حاصل کر لی کہ اس کی بنیاد پر ایک مدرسہ فکر وجود میں آگیا۔

مینگز (۱۷۲۸-۱۷۷۹) ونکل مان کا دوست اور شریک کار ایک مشہور مصور تھا۔ بہرحال اس نے حسن اور فن پر نظریاتی بحث بھی کی ہے۔ وہ مصور کے دو بنیادی فرائض قرار دیتا ہے اول نقل اور دوم حسین ترین موضوعات کی تلاش۔ اس کے خیال میں اول الذکر پر کافی تحقیق ہو چکی ہے۔ لیکن موخر الذکر پر بہت ہی کم کام ہوا ہے۔" حسن کی ماہیت سمجھنے کے لئے میں عرصہ دراز سے اس بحر عمیق میں غوطہ زن ہوں، لیکن ابھی تک میں تہ سے بہت دور ہوں۔ اور نہیں جانتا کہ وہاں تک کس طرح پہنچوں۔ اس موضوع کے عمق نے مجھے حیران و پریشان کر دیا ہے" اور یہ حقیقت ہے کہ ہمیں اس کے یہاں کسی خاص نظریہ کے بجائے تلاش و جستجو کا انداز ملتا ہے بہرحال بعض مقامات پر حسن کے متعلق اس نے اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ وہ ونکل مان کے اس نظریئے سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ "حسن، کمال میں پوشیدہ ہے اور چونکہ صرف خدا کامل ہے اس لئے حسن بھی ملکوتی ہے" وہ حسن کو "کمال کا مرئی خیال" بھی تصور کرتا ہے۔ ایک مقام پر وہ حسن کو کمال اور حظ کے درمیان ایک قدر کہتا ہے۔ جو ان دونوں اقدار سے الگ اپنا وجود رکھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت اور خیر، ہیئت اور تناسب مختلف اشکال اور ان کی علل حسین ہیں، حقیقی ان سب سے زیادہ حسین ہے اور سب سے زیادہ حسین علت العلل ہے۔ اس ضمن میں اس پر ونکل مان کا اثر بالکل واضح ہے اس کے خیال میں کسی چیز میں اصلی ہیئت کی تبدیلی سے قبح لازم آتا ہے۔" ہم خیال کرتے ہیں کہ ایک پتھر کو ایک ہی

رنگ کا ہونا چاہیئے۔ اب اگر اس پر دھبے ہوں تو وہ داغدار کہلائے گا۔ ایک بچہ جو معمر شخص کی طرح معلوم ہو قبیح معلوم ہو گا۔ اسی طرح ایک مرد جس نے عورت کے انداز اختیار کر رکھے ہوں۔ یا ایک عورت جو مردوں کی طرح معلوم ہو، قبیح کہلائے گی۔"[1]

لیسنگ (۱۷۲۸ - ۱۷۸۱) ارسطو سے بہت زیادہ متاثر ہے "موجودہ دور کے لوگ چاہے میرا مذاق ہی کیوں نہ اڑائیں، بہرحال مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی باک نہیں کہ میرے خیال میں ارسطو کی بوطیقا، غلطیوں سے اسی طرح پاک ہے۔ جس طرح اقلیدس کے مسائل۔ ارسطو کے پیش کردہ اصول بالکل صحیح اور یقینی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ آسان نہیں ہیں اور اسی وجہ سے عموماً ان کی غلط تشریح کی جاتی رہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ میں المیہ کے سلسلے میں یہ ثابت کر سکتا ہوں کہ ہم جس حد تک ارسطو کے نظریات سے کنارہ کشی کریں گے۔ اسی حد تک معیار سے گر جائیں گے۔ ایک طرف وہ فن کے اصولوں کی اہمیت کا قائل ہے اور فن کار کے لئے اصولوں کی پیروی لازمی اور ضروری خیال کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ نقاد کو شاعر اور فنکار کا رہنما تک کہہ دیتا ہے۔ دوسری طرف وہ روایتی اصولوں کو نقد و نظر کے بغیر قبول کر لینے کا بھی مخالف ہے۔ وہ فنکار کو روایت کی بجائے اپنی زندہ بصیرت پر بھروسہ کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ "ایک شاعر کا ناقابلِ معافی جرم یہ ہے کہ وہ متاثر نہ کر سکے۔ اگر وہ ہمیں متاثر کر رہا ہے تو پھر ہمیں اس کی پرواہ نہیں کہ وہ روایتوں اور اصولوں کو کس حد تک فراموش کر دیتا ہے۔"

لیسنگ کا نظریۂ حسن معروضی ہے، کیونکہ وہ حسن کے صرف خارجی یا مادی پہلو کا قائل ہے اور مادی حسن کے متعلق اس کا تصور صوری ہندسی اور وضعی ہے . . . صوری حسن سے اس کا مقصود ایسا حسن ہے۔ جو تشکل اور صورت پذیر ہو۔ بالفاظ دیگر وہ شکل و صورت کا رہین منت ہو۔ ہندسی تصورِ حسن سے وہ ایسا حسن مراد لیتا ہے۔ جس میں ہندسی تناسب

---

[1] کروچے ۔ ۲۶۵ - ۲۶۶

پایا جائے۔ یعنی حسن ایسے تناسب کا نام ہے جسے ہندسہ کے ذریعے معلوم کیا جا سکتا ہے اور وضعی تصورِ حسن سے اس کی مراد یہ ہے کہ حسن، سادگی کا نہیں بلکہ آرائش و تکلفات کا مرہونِ منت ہے۔" [1]

ونکل مان کی طرح لیسنگ بھی مثالی حسن کو مُشکل فنون میں دیکھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے مصوری کا مقصد صوری حسن کا اظہار ہے اور جسم کے حسن کو پوری طرح پیش کرنا فن کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ جسم کا یہ حسن صرف مرد کے جسم میں پایا جاتا ہے اور یہی مثالی حسن ہے۔ دنیا کی باقی تمام چیزوں کا حسن اس سے کمتر ہے۔ یہ مثالی حسن دوسرے حیوانات میں بھی مل سکتا ہے لیکن وہ اپنی کیفیت کے لحاظ سے کم درجے کا ہوگا۔ نباتات اور غیر جاندار اشیاء اس مثالی حسن سے بالکل محروم ہیں۔ اور اسی بنا پر وہ قدرتی مناظر پیش کرنے والے مصور کو فنکار تک ماننے سے انکار کر دیتا ہے، کیونکہ اس کے خیال میں وہ صرف آنکھ اور ہاتھ سے کام لیتے ہیں اور ان کے فن میں اختراعی قابلیت کا زیادہ دخل نہیں۔ جہاں تک مردانہ حسن اور صنفِ نازک کے حسن کے مقابلے کا سوال ہے، ونکل مان اور لیسنگ مردانہ حسن کو افضل اور مثالی سمجھتے ہیں ان کے برخلاف ہلاشنر (۱۷۶۷ - ۱۸۱۸) نسوانی حسن کی برتری کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے عورت، حسن مجسم ہے، ہر شے کا حسن، عورت ہی کے حسن کا پرتو ہے۔ صرف وہ چیزیں حسین ہیں جو کسی نہ کسی طرح عورت سے مشابہ ہوتی ہیں۔ بصورتِ دیگر وہ حسن سے محروم ہونگی۔ وہ ہوگارتھ کے نظریۂ خطِ حسن، کی تشریح اپنے انداز سے کرتا ہے اور لہردار خطوط کو نسوانی خصوصیت کا حامل قرار دیتا ہے اور ان کی دلربائی کی وجہ اسی چیز میں مضمر سمجھتا ہے۔

شروع میں لیسنگ اظہار کی اہمیت کا قائل نہ تھا۔ وہ حسن اور اظہار کا یکجا جمع ہونا ناممکن خیال کرتا تھا۔ اور دونوں کو ایک دوسرے کی ضد سمجھتا تھا۔ لیکن ونکل مان کی "تاریخ فنون" کا مطالعہ کرنے کے بعد اسے حسن میں اظہاریت کا قائل ہونا پڑا۔ خود ونکل مان اظہار

---

[1] ناصر - ۷۷

کے سلسلے میں مختلف بلکہ متضاد باتیں کہتا ہے۔ لیکن لیسنگ اس کی رائے سے اس حد تک ضرور متفق ہے کہ اظہار، حسن کا ایک عنصر ہے۔ اور جس طرح ونکل مان حسن کے مختلف اسالیب میں سکون کو نہایت اہم سمجھتا ہے، اسی طرح لیسنگ بھی اظہار میں شدت کو ناپسند کرتا ہے۔ حسن صرف لطیف اظہار کا متحمل ہو سکتا ہے، شدید اظہار اس کے لئے موزوں نہیں ہے [1]

لیسنگ فن کا مقصد حظ اور مسرت قرار دیتا ہے اور چونکہ حظ اور مسرت کچھ بہت زیادہ اعلیٰ اقدار نہیں ہیں، اس لئے قانون ساز کو وہ اس بات کا حق دیتا ہے کہ وہ فن اور فنکار کو اس حد تک آزادی نہ دے جس حد تک کہ "تلاش حقیقت" میں علوم اور اہل علم حضرات کو دی جانی چاہیئے۔ شاعری کا مقصد وہ خیر اور نیکی کے لئے دل میں انسیت پیدا کرنا بھی قرار دیتا ہے۔ وہ میڈیم کو بنیاد بنا کر ہر فن کے حدود مقرر کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ہر فن کی کچھ حدود ہوتی ہیں جن سے تجاوز کرنا کسی حال میں بھی مناسب نہیں۔ ایک فن صرف اسی وقت ترقی کر سکتا ہے۔ جب وہ اپنے دائرے اور حدود میں رہے۔

لیسنگ نے تنقید میں اس تحریک کو آگے بڑھایا جو رومانی تنقید کے نام سے مشہور ہے۔ اس کے خیالات کا اثر اس کے ادبی ماحول پر بڑا گہرا پڑا اور نہ صرف جرمنی ہی کے ادیب اور شاعر اور دوسرے افراد اس کے تنقیدی خیالات سے متاثر ہوئے بلکہ سارا یورپ اس کے خیالات سے اثر قبول کرنے پر مجبور ہو گیا۔ سینٹس بری نے لکھا ہے کہ یہ لیسنگ ہی کا طفیل ہے کہ جرمنی میں گوئٹے پیدا ہوا، اور انگلستان کو ورڈسورتھ اور کالرج نصیب ہوئے۔ گوئٹے خود اپنی ایک تصنیف میں لیسنگ کی تنقیدی تحریروں کے متعلق لکھتا ہے کہ بجلی کی چمک کی طرح اس کے پُرشکوہ

---

[1] بوزنکے ۔ ۲۲۸

خیالات نے ہمارے سامنے ہمارے راستوں کو اجاگر کر دیا اور پرانی تنقید ایک پرانے لباس کی طرح اُتار کر پھینک دی گئی۔ اس کے لحاظ سے ادب کو قومی اور نسلی خصوصیات کا علمبردار ہونا چاہیئے۔ کسی قوم کی افتادِ طبع، ذہنی رجحانات، عادات و اطوار، افکار و خیالات، رسوم و رواج، ان سب کا ادب میں بے نقاب ہونا ازبس ضروری ہے۔ ہر قومی ادب کے لئے ضروری ہے کہ وہ اس قوم کی نسلی ذہانت اور فطانت کا مظہر ہو۔

کانٹ سے پہلے جرمنی میں جمالیاتی افکار کا مطالعہ کرنے کے بعد اب ہم اپنی توجہ اسی زمانے میں انگلستان میں جمالیاتی افکار و مسائل کی طرف مبذول کرتے ہیں۔

باب ۳

تجربیت

اٹھارویں صدی میں انگلستان میں بھی جمالیاتی مسائل پر کافی غور و خوض کیا گیا۔ لیکن یہاں جو مسائل زیرِ بحث تھے۔ وہ جرمنی میں زیرِ بحث مسائل کی طرح نہ زیادہ عمیق تھے اور نہ ہی اس قدر اہم۔ انگریز مفکرین نے عام طور پر جمالیات کے ان مسائل پر بحث کی ہے جو جرمن مفکرین کی نگاہ میں زیادہ باوقعت نہ تھے اور تاریخ فلسفہ میں بھی ان کی اہمیت کچھ زیادہ نہیں ہے۔ وہ عموماً نفسیاتی عمل اور اس صلاحیت کو زیرِ بحث لائے ہیں جس کے ذریعے ہم حسن کا ادراک کرتے ہیں۔

سترھویں اور اٹھارویں صدی میں فلسفہ میں دو مدارسِ فکر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اول تجربیت اور دوم عقلیت۔ ان دونوں کے مؤسس بالترتیب فرانسس بیکن اور ڈیکارٹ تھے۔ فلسفہ کے ان دونوں مدارسِ فکر کے متوازی ہمیں جمالیات میں بھی دو نظاماتِ فکر ملتے ہیں۔ ایک کی بنیادیں عقل پر استوار ہیں اور دوسرے کی حواس پر۔ اول الذکر نے جرمنی میں فروغ پایا اور ثانی الذکر نے انگلستان میں۔ انگلستان کے مفکرین کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول وجدانی اور دوم تجزیاتی۔ وجدانی مفکرین حسن کے معروضی نظریہ کے قائل ہیں اور ان کے لحاظ سے حسن، اشیاء کی ایک ناقابلِ تجزیہ صفت اور اصول کا نام ہے۔ اس کے

برخلاف تجزیاتی مفکرین نفسیاتی اور تجزیاتی طریقے سے حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں حسن، ایک ایسا مرکب جذبہ ہے جو مختلف عناصر سے مل کر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ان دونوں مدارسِ فکر میں سے پہلے ہم وجدانی مفکرین کے نظریات پیش کریں گے۔ اور اس کے بعد تجزیاتی مفکرین زیر بحث لائے جائیں گے۔

شیفٹس بری (۱۷۱۳-۱۶۷۱) حسن کو الوہی زندگی کا ایک ایسا اظہار مانتا ہے جس کا تجزیہ ناممکن ہے۔ وہ افلاطون کی طرح حسن اور خیر کو ایک ہی قدر مانتا ہے۔ "حسن کے حامل کے لئے متناسب اور ہم آہنگ ہونا ضروری ہے۔ اور جو کچھ متناسب اور ہم آہنگ ہوگا، وہ مبنی بر صداقت بھی ہوگا۔ بنا بریں حسین اور مبنی بر صداقت کے لئے خیر اور خوشگوار ہونا لازمی اور ضروری امر ہے۔" اس کے لحاظ سے ان اقدار کا ادراک خارجی حواس نہیں بلکہ ایک داخلی حس کے ذریعے ہوتا ہے جسے وہ حاسۂ اخلاقی کا نام دیتا ہے اور چونکہ حسن اور خیر ایک ہی قدر کے دو نام ہیں اس لئے حسن کا ادراک بھی اسی حاسۂ اخلاقی یا داخلی حس کی وساطت سے ہوتا ہے۔ جس کا ادراک موجب حظ و انبساط ہوتا ہے اور اس میں افادیت کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے۔ ایک نوجوان طالب علم کے نام ایک خط میں شیفٹس بری لکھتا ہے "تمام اشیاء میں یہاں تک کہ ادنٰی سے ادنٰی چیزوں میں بھی حسن کے متلاشی رہو اور حسن آفرینی کرو۔ قبیح صورتیں ناگوار بھی ہوتی ہیں اور ان میں کسی نہ کسی طرح کا مرض بھی ہوتا ہے، اور جن صورتوں اور نسبتوں میں حسن ہوتا ہے وہ زندگی میں مفید ہوتی ہیں، زیادہ اہلیت رکھتی ہیں اور مُمدِ حیات ہوتی ہیں۔"

وہ مادہ کو قبیح قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن اور خوبصورتی مادہ میں نہیں بلکہ فن اور نظم و ترتیب میں ہوتی ہے۔ جسم میں نہیں بلکہ ہیئت میں پائی

جاتی ہے۔ نظم و ترتیب کا احساس ایک قسم کے روحانی اصول کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کی وجہ سے ہم میں ستائش و استحسان کا جذبہ پیدا ہوتا ہے، لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنے حاسۂ اخلاقی کی باقاعدہ تربیت کریں۔ داخلی حس بھی اگرچہ خارجی حواس کی طرح فطری ہے۔ لیکن خیر و شر اور حسن و قبح میں پوری طرح تمیز کرنے کے لئے اس حس کی تربیت نہایت ضروری ہے۔ اور حسن و قبح کا فیصلہ صرف وہ اہلِ ذوق حضرات کر سکتے ہیں۔ جن کی داخلی حس پوری طرح تربیت یافتہ ہے۔

ہچیسن (۱۶۹۴ - ۱۷۴۷) نے شیفٹس بری کے خیالات کو باقاعدہ طور پر مرتب کر کے پیش کیا اکثر وہ مسائل جن کے متعلق شیفٹس بری نے تفصیل سے بحث نہیں کی تھی، ہچیسن کے یہاں مفصل طور پر ملتے ہیں۔ وہ اکثر مسائل میں شیفٹس بری سے متفق ہے۔ لیکن وہ حسن کے معروضی نظریہ کا قائل نہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن صرف اشیاء کی صفت نہیں ہے بلکہ وہ شاہد کی حس سے بھی متعلق ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ خیال بھی پیش کرتا ہے کہ حسین شے ہمیشہ حسین ہی رہتی ہے اور اس کے حسین ہونے میں ہماری خواہش کو کوئی دخل نہیں ہے۔ وہ شیفٹس بری کے داخلی حس کے نظریہ کا حامی ہے۔ انسان میں مختلف حواس ہیں۔ ان میں سے ہر ایک حس اشیاء کی ایک خاص صفت کے متعلق ہمیں معلومات بہم پہنچاتی ہے۔ لیکن ان حواس کے علاوہ ایک ایسی حس بھی ہے۔ جس کے ذریعے ہم اشیاء کی صرف ایک صفت نہیں بلکہ مختلف صفات معلوم کرتے ہیں اور اس طرح وہ حظ کا موجب بنتی ہے۔ اس حس کو وہ داخلی حس کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اور دوسرے تمام حواس کی طرح وہ اس داخلی حس کو بھی قدرتی اور فطری مانتا ہے۔ ادراک کی اس قوت

کو حس کہنا بالکل بجا ہے۔ یہ دوسرے حواس سے اس بات میں مشابہ ہے کہ اس کے ذریعے حاصل کردہ حظ اصول تناسب، علت اور افادہ کے متعلق معلومات حاصل کرنے کے بعد حاصل نہیں ہوتا ہے" اس کے خیال میں اشیاء کے حسن کا ادراک اس داخلی حس کا قدرتی خاصہ ہے، جس میں روایات، تعلیم اور ماحول وغیرہ کا کوئی دخل نہیں۔ گو یہ ضرور ہے کہ تعلیم وغیرہ سے اس حس کی تربیت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ وہ حسن کا پوری طرح اور اچھی طرح ادراک کرسکے اس سے بہتر طریقے سے محظوظ ہوسکے اور اسے یادداشت میں زیادہ عرصہ تک محفوظ رکھ سکے۔ لیکن بہر حال یہ حس فطری ہے اکتسابی ہرگز نہیں۔ یہ حاسۂ اخلاق کی یہ توجیہہ نہیں ہوسکتی کہ وہ تجربے کا نتیجہ ہے کیونکہ یہ براہ راست انسان کی جبلت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ حاسۂ تعلیم و تربیت، عادات یا ائتلاف تصورات سے پیدا نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ ہچیسن کے نزدیک ان طریقوں سے کوئی مطلقاً نیا حاسہ یا تصور پیدا نہیں ہوسکتا۔ وہ کہتا ہے کہ اس میں کوئی پراسرار بات نہیں کہ یہ حاسہ خدا کی طرف سے ودیعت کیا گیا ہے"۔[1]

وہ حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، ابداعی اور تقابلی۔ وہ ان دونوں قسموں کو مطلق اور اضافی بھی کہتا ہے "لیکن اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ مطلق یعنی ابداعی حسن کو ایک ایسی صفت خیال نہ کرنا چاہئے جو حسین اشیاء میں موجود ہوتی ہے اور جس کا تعلق ادراک کرنے والے ذہن سے نہیں ہوتا۔ کیونکہ تمام دوسرے حسی تصورات کی طرح حسن کا تعلق بھی کسی ذہن کے ادراک سے ہوتا ہے۔ . . . مطلق حسن سے ہماری مراد وہ حسن ہے جس کا ادراک ہم ان دوسری

---

[1] ہوفڈنگ جلد اول ص ۳۹۵

چیزوں کے تقابل کے بغیر کرتے ہیں جن کی یہ حسین شے نقل یا تصویر سمجھی جاتی ہے۔ حسن ہمیں فطرت، فن، اشکال اور نظریات میں ملتا ہے۔ تقابلی اور اضافی حسن کا ادراک ہم ان اشیاء میں کرتے ہیں جو دوسری چیزوں کی نقل یا ان کے مشابہ ہوتی ہیں مطلق حسن، اشیاء کے تنوع اور ہمواری کے تناسب ترکیبی میں پایا جاتا ہے۔ اضافی حسن صحیح مثنیٰ اور زیادہ سے زیادہ مشابہت میں موجود ہوتا ہے۔ اس کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اصل چیز میں بھی حسن موجود ہو۔[1] اس کے لئے صرف صحیح نقل ہونا کافی ہے۔

تھامس ریڈ (۱۷۱۰-۱۷۹۶) نے حسن، ذوق، ندرت اور وقار پر مفصل بحث کی ہے۔ حسن کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ وہ تمام اشیاء جنہیں ہم حسین کہتے ہیں دو باتوں میں آپس میں متفق ہیں۔ اول۔ جب ان کا ادارک یا خیال کیا جاتا ہے تو وہ ذہن میں ایک خوشگوار جذبہ یا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوم یہ کہ خوشگوار جذبہ اشیاء کی تکمیل اور خوبی پر دلالت بھی کرتا ہے۔ حسین اشیاء کے متعلق ہمارا رویہ بھی دو طرح کا ہو سکتا ہے۔ جبلی یا عقلی۔ بعض اشیاء ہم پر فوراً اثر انداز ہوتی ہیں اور پہلی ہی نظر میں ہمیں حسین معلوم ہوتی ہیں۔ ان کے متعلق نہ ہمیں غور و خوض کرنے کی ضرورت ہے۔ نہ وجہ دریافت کرنے کی۔ اور نہ ہی اپنے محاکمے کو صحیح ثابت کرنے کی۔ مختلف اشخاص میں حسن کی یہ جبلی حس مختلف ہوتی ہے اور اس کی وجہ ذوق کی خارجی حس ہے۔ جو زندگی کے عام رویے سے متعین ہوتی ہے۔ جہاں تک مختلف اشیاء کے تقابلی حسن کے متعلق ہمارے محاکمے اور جبلی فیصلوں کا تعلق ہے۔ وہ استدلال یا تنقید سے بالا ہیں۔ وہ فطرت کا عطیہ ہیں۔ اور ہمارے پاس کوئی ایسا معیار نہیں جس سے ہم اپنے فیصلوں کی جانچ

---

[1] بحوالہ گیرٹ نظریات حسن ص ۲۰

پڑتال کر سکیں۔ لیکن حسن کے متعلق کچھ ایسے محاکمے بھی ہوتے ہیں۔ جنہیں عقلی کہا جا سکتا ہے۔ ان کا انحصار اشیاء کی کسی ایسی خوشگوار خصوصیت پر ہوتا ہے جسے پوری طرح سمجھا اور متعین کیا جا سکتا ہے۔ "میرے خیال میں بنیادی طور پر حسن، ذہن کی اخلاقی اور عقلی تکمیل اور اس کی فعالی صلاحیتوں میں جلوہ فرما ہوتا ہے اور اس مرئی دنیا کا تمام حسن اسی حسن کا پرتو ہے۔"

وہ حسن کے معروضی نظریے کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے جب ایک خوبصورت چیز ہمارے سامنے ہوتی ہے تو ہم اس سے حاصل کردہ خوشگوار احساس اور اس خوشگوار احساس کو پیدا کرنے والی خصوصیات میں فرق کر سکتے ہیں۔ جب ہم ایک گانے سے لطف اندوز ہوتے ہیں تو اسے خوش کن اور نفیس کہتے ہیں۔ یہ صفات ہماری نہیں بلکہ اس گانے کی ہیں۔ اس کے برخلاف مدرت کو وہ نہ شے مدرکہ کی صفت سمجھتا ہے اور نہ ہی مدرک کی حس۔ بلکہ وہ اسے مدرک اور شے مدرکہ کے درمیان ایک تعلق بتاتا ہے۔ لیکن وقار کو وہ ذہن کی ایک صفت قرار دیتا ہے۔ ذہن کی یہ صفت اشیائے مدرکہ میں اس طرح منتقل ہو جاتی ہے۔ جس طرح کہ سورج کی روشنی چاند میں۔ اس کے خیال میں وقار کو مادی اشیاء میں تلاش کرنے کی مثال ایسی ہے جیسے کہ زندگی کو مردوں میں تلاش کرنے کی کوشش۔

مندرجہ بالا سطور میں ان مفکرین کے نظریات کو پیش کیا گیا جو حسن کو ناقابلِ تجزیہ صفت مانتے ہیں۔ ان کے بعد اب ان مفکرین کے نظریات کو زیر بحث لایا جاتا ہے جن کے لحاظ سے حسن کا تجزیہ ممکن ہے۔

ایڈیسن (۱۶۷۲ - ۱۷۱۹) اگرچہ ایک مفکر تو نہ تھا لیکن اس کے مشہور جریدہ "اسپیکٹیٹر" میں کچھ ایسے خیالات مل جاتے ہیں۔ جن کی علمی اور انفرادی حیثیت

سے انکار ممکن نہیں۔ اس نے ۲۱ جون تا ۳ جولائی ۱۷۱۲ء کے پرچوں میں "تخیل کی مسرتیں" کے موضوع پر متواتر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ تخیل کو حواس سے برتر اور عقل سے کم تر سمجھتا ہے۔ بنا بریں وہ تخیل سے حاصل کردہ حظ و انبساط کو حواس سے حاصل شدہ لذت سے اعلیٰ اور عقل سے حاصل شدہ مسرت سے ادنیٰ خیال کرتا ہے۔ تخیل سے حاصل کردہ حظ و انبساط دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول مقدم جو اشیاء کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے اور دوم ثانوی جو اشیاء کے تصور کا مرہونِ منت ہے۔ موخر الذکر حظ و انبساط میں "تلازم خیالات" اور "مشابہت" بھی کافی حد تک کار فرما ہوتے ہیں۔ بہر حال تخیل کے لئے ادراک ضروری ہے۔ بغیر ادراک کے تخیل ناممکن ہے۔ تصور صرف ادراک کے بعد ممکن ہے۔

ایڈیسن کے لیے تخیلی حظ و انبساط حاصل کرنے کے تین ذرائع ہیں: عظمت، ندرت اور حسن۔ عظمت سے مراد کسی شے کا بلحاظ قد و قامت بڑا ہونا نہیں بلکہ منظر کی کلیت اور وسعت ہے۔ ندرت بھی حظ و انبساط کی موجب ہے کیونکہ یہ ہماری روح کو ایک خوشگوار تعجب سے روشناس کرتی، تجسس کو تسکین دیتی اور ایسے خیالات مہیا کرتی ہے جن سے پہلے وہ تہی دامن تھی۔ لیکن روح جس قدر سب سے زیادہ متاثر ہوتی ہے وہ حسن ہے۔ حسن روح کو تخیل کی وساطت سے فوری طور پر طمانیت اور آسودگی بخشتا ہے۔ مختلف انواع میں حسن کا تصور مختلف ہوتا ہے اور ہر نوع اہم نوعی حسن سے نسبتاً زیادہ متاثر ہوتی ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن کی ایک اور نوعیت بھی ہے۔ جو ہمیں فنی تخلیقات اور فطرت میں ملتی ہے۔ اس قسم کا حسن رنگوں کے تنوع اور شوخی۔ اجزاء میں تناسب

اور موزونیت۔ اجسام کی ترتیب اور تنظیم یا ان تمام خصوصیات کی آمیزش میں پایا جاتا ہے۔ اور چونکہ فطرت میں یہ تمام خصوصیات بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں اس لئے ایڈلیسن کے لحاظ سے فطرت، فن سے زیادہ حسین ہے۔

ہیوم (۱۷۱۱-۱۷۷۶) ایک زبردست مشکک ہے اور اپنے نظریۂ حسن کو بھی تشکیک ہی کے انداز میں پیش کرتا ہے۔ وہ حسن کو اضافی اور موضوعی قرار دیتا ہے یعنی اس کے لحاظ سے حسن اشیائے مدرکہ کی صفت نہیں بلکہ ذہن کی ایک خصوصیت ہے۔ "نیکی اور بدی اشیاء کی ذاتی صفات نہیں بلکہ یہ قلب (ذہن) کے اصول ہیں۔ کیونکہ جب ہم کسی فعل کو برا کہتے ہیں تو اس سے مراد بجز اس کے کچھ نہیں ہوتی کہ ہم اپنی فطرت کی ساخت کے سبب اس شے پر غور کرتے وقت الزام کا ایک جذبہ یا احساس رکھتے ہیں۔" اسی طرح وہ ایک اور جگہ رقمطراز ہے "میں جانتا تو نہیں مگر ہو سکتا ہے کہ کانٹے اور پھولدار جھاڑیوں سے معمور میدان اتنا ہی خوبصورت ہو، جتنی کہ انگور کی بیلوں یا زیتون کے درختوں سے چھپی ہوئی پہاڑی۔ اگرچہ ایسا اس شخص کو دکھائی نہیں دے گا، جو دونوں میں سے ہر ایک کی قدر سے واقف ہے۔ لیکن یہ محض تصور کا حسن ہے، اور جو کچھ حواس کو دکھائی دیتا ہے، وہ قطعاً بے اصل ہے"[1] بہر حال وہ مدرک میں جذبہ حسن بیدار کرنے کے لئے اشیائے مدرکہ میں چند صفات کو لازمی اور ضروری قرار دیتا ہے۔ لذت کو وہ حسن کے لئے اس قدر ضروری خیال کرتا ہے کہ وہ اس کا شمار حسن کے اجزائے ترکیبی میں کرتا ہے۔ اسی

---

[1] ناصرہ ۔ ۴۴ - ۴۵

طرح اس کے لحاظ سے قبح اور بدصورتی کا لازمی نتیجہ الم کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ افادیت اور آسائش کو بھی وہ حسن کے لئے لازمی قرار دیتا ہے۔ جب تک کسی چیز میں یہ خصوصیات موجود نہ ہوں، مدرک کا اس سے متاثر ہونا ناممکن ہے۔ اجزاء کی ترتیب و تنویب اور تعمیر بھی حسن کی لازمی صفات ہیں کیونکہ انسانی فطرت، تخیل اور روایات کی بنا پر یہ خصوصیات روح میں طمانیت اور آسودگی پیدا کرتی ہیں اور حظ و انبساط کا موجب بنتی ہیں۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ ہیوم کے لحاظ سے حسن، اضافی ہے۔ تمام اشخاص کا ذوق یکساں نہیں ہوتا بلکہ مختلف اشخاص کا ذوق ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ یا تو رجحانِ طبع کا فرق ہوتا ہے یا زمانے کے مزاج اور روایات کا اختلاف بہرحال ذوق اور محاکمے کا اختلاف ناگزیر ہے اور ایک ایسے معروضی اور مطلق معیار کی تلاش لاحاصل ہے جس پر مختلف جمالیاتی محاکمات کو پرکھا جا سکے۔

برک (۹۷-۱۷۲۹) کے لحاظ سے جمالیاتی اور تنقیدی محاکمہ کی بنیاد انسانی فطرت ہونی چاہیئے نہ کہ فنی تخلیقات کا مطالعہ اور مشاہدہ۔ صرف انسانی فطرت کا گہرا مطالعہ ہمارے ذوق کو بلند کرنا اور صحیح رائے تک پہنچنے میں ہمارا معاون و مددگار ہوتا ہے۔ وہ نقاد جو فنی تخلیقات کے مشاہدے اور مطالعے سے اصولِ تنقید اخذ کرتے ہیں، ایک دوسرے کی "نقل" تک اپنے آپ کو محدود کر لیتے ہیں۔ اور بنا بریں ان کے نظریات بے بنیاد ہوتے ہیں۔ ذوق، ذہن کی وہ صلاحیت ہے جو تخیل سے متاثر ہو کر جمالیاتی محاکمہ پیش کرتی ہے۔ ذوق، صرف جبلت نہیں ہے

کیونکہ اس میں تخیل اور استدلال کو بہت زیادہ دخل ہے۔ تخیل وہ تخلیقی صلاحیت ہے جو حواس سے حاصل شدہ تصورات کو مجتمع کرتی اور پھر انہیں پیش کرتی ہے۔ کسی نئی چیز کو پیش کرنا اس کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔

تاریخ جمالیات میں برک کی اصل اہمیت اس کے نظریہ جلال کی بنا پر ہے۔ اس ضمن میں وہ لان جائنس سے کافی متاثر ہے۔ وہ تمام چیزیں جو ہم میں خوف والم کے جذبات پیدا کرتی ہوں، مہیب ہوں، مہیب معلوم ہوتی ہوں، جلال کا موجب ہوتی ہیں۔ غرض جلال وہ شدید ترین جذبہ ہے جس کا کہ ذہن متحمل ہو سکتا ہو۔ خوف اور الم اگر بہت قریب اور بہت شدید ہوں تو وہ مسرت بخش نہیں ہوتے بلکہ صرف ہولناک ہوتے ہیں۔ لیکن خوف والم کے ہی جذبات کچھ فاصلے سے اور کچھ تبدیلی کے بعد نہ صرف مسرت بخش ہو سکتے ہیں بلکہ ہوتے بھی ہیں۔" اس کے لحاظ سے جو چیز دیکھنے میں مہیب معلوم ہو، چاہے وہ قدرتی ہیئت کے لحاظ سے بڑی ہو یا نہ ہو، موجب جلال ہوتی ہے۔ اگرچہ کسی چیز کا قدوقامت کے لحاظ سے بڑا ہونا جلال کے جذبے کو آگے بڑھانے میں مددگار ضرور ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ جذبہ پیدا کرنے کے لئے بنیادی صفات وہ ہیں۔ جو منفی نوعیت کی مالک ہیں مثلاً ابہام، اغلاق، خلا، تاریکی، ویرانی، سکوت وغیرہ۔ ان کے علاوہ عظمت، شان وشوکت، وقار اور لامتناہیت بھی جلال کی ضروری صفات ہیں۔

حسن سے اس کی مراد اشیاء کی وہ صفت یا صفات ہیں۔ جن کے ذریعے سے وہ اشیاء ہمارے لئے باعث کشش ہوتی ہیں۔ یا اسی قسم کا کوئی اور جذبہ وہ ہم

میں پیدا کرتی ہیں۔ کشش کا یہ جذبہ خواہش نہیں ہوتا۔ اگرچہ بعض مرتبہ خواہش اِس جذبہ کشش میں موجود ضرور ہوتی ہے۔ خواہش کے علاوہ وہ تناسب، افادہ اور تکمیل کو بھی حسن سے غیر متعلق سمجھتا ہے " اشیاء میں قدرتی طور پر کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو تخیل کے لئے باعث مسرت ہوتی ہیں۔ علاوہ ازیں تخیل اس شئی سے بھی حظ حاصل کرتا ہے جو اپنے اصل سے مشابہ ہو۔ تخیل صرف ان دو وجوہ سے حظ حاصل کرتا ہے " ثانی الذکر کے متعلق وہ تفصیل میں نہیں جاتا۔ لیکن وہ ان فطری خصوصیات کو تفصیلاً پیش کرتا ہے۔ جو اس کے نزدیک حسین شے کے لئے ناگزیر ہیں اور یہ خصوصیات ہیں اختصار، ہمواری اجزاء کا تنوع اور باہمی ارتباط و اختلاط، مجموعی طور پر نزاکت جس میں اظہار قوت کا شائبہ تک بھی نہ ہو، صفائی و شوخیٔ الوان لیکن تیزی اور خیرگی نہیں اور خیرگیٔ الوان کی صورت میں پس منظر سے امتیازی انحراف[1]

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ برک، حسن اور جلال کو دو مختلف جمالیاتی اقدار مانتا ہے۔ اور وہ ان دونوں اقدار کی وقعت کا قائل ہے۔ لیکن وہ ان اقدار کو ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ ان کا تجزیہ کرتا ہے۔ لیکن اس تجزئے میں دونوں کے اجزائے ترکیبی ایک دوسرے سے مختلف بلکہ کچھ حد تک متضاد بھی بیان کرتا ہے۔

اسکے لحاظ سے حسن اور قبیح کا یکجا جمع ہونا ناممکن ہے لیکن جلال میں قبیح کی موجودگی ناممکن نہیں جلال کی کچھ خصوصیات اپنے اندر قبیح کا پہلو لئے ہوئے ہوتی ہیں اور جذبہ جلال کو شدید کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ وہ الیمیہ کو موجب حظ قرار دینے

---

[1] بحوالہ کیرٹ صفحہ ۱۹۰ گرین ہیجن صفحہ ۹۰

میں ارسطو اور دوسرے مفکرین سے متفق ہے لیکن اس حظ کی تشریح کرتے ہوئے
وہ ارسطو سے اختلاف کرتا ہے اور ایک ایسا نظریہ پیش کرتا ہے جسے قبول کرنا
نفسیاتی طور پر مشکل ہے۔ اس کے خیال میں ان تمام جذبات میں جو المناک اور
مہیب اشیاء سے متعلق ہوں، حظ کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے اور ان صفات کی شدت
اور گہرائی، حظ کی شدت کی ضامن ہے۔ المیہ میں چونکہ یہ صفات اور خصوصیات موجود
ہوتی ہیں اس لئے وہ موجب حظ ہوتا ہے۔ اگر المیہ میں پیش کردہ نظارے سے
زیادہ مہیب نظارہ ہمارے سامنے پیش کیا جائے تو ہم فوراً اس کی طرف متوجہ ہو
جاتے ہیں۔ اگر ہمیں یہ معلوم ہو جائے کہ قریب ہی ایک مقام پر کسی بڑے مجرم کو پھانسی
دی جانے والی ہے تو ہم بہترین المیہ کو چھوڑ کر فوراً اسے دیکھنے چلے جائیں گے۔
کیونکہ یہ منظر ان مناظر سے زیادہ المناک اور ہیبت ناک ہوگا اور بنا بریں زیادہ
حظ آفریں بھی۔

ہوم لارڈ کیمز (۱۶۹۶ - ۱۷۸۲) بھی جمالیات اور تنقید کی بنیادیں انسانی
فطرت پر رکھنا چاہتا ہے اور اس سلسلے میں وہ متقدمین کے بتلائے ہوئے اصولوں
سے زیادہ واقعات اور مشاہدات کو قابلِ وقعت سمجھتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں
صرف اسی صورت میں جمالیات اور تنقید کو علوم کی صف میں لایا جا سکتا ہے۔ اس
کے مقصد کو حاصل کرنے کے لئے وہ ایک طرف جمالیات کی بعض اصطلاحات کے
معنی متعین کرتا اور ان کے استعمال میں محتاط رہنے کی تاکید کرتا ہے اور دوسری
طرف ادب کی بعض اصناف کو زیر بحث لاتا ہے۔

احساس کو وہ حواس اور ذہانت کے درمیان ایک ایسی صلاحیت مانتا ہے۔

جہ دونوں سے الگ ہوتے ہوئے بھی دونوں سے متعلق ہے۔ حسین اشیاء کو دیکھنے سے جو حظ وانبساط حاصل ہوتا ہے اس کی بنیاد یہی احساس ہے۔ حسن دو قسم کا ہوتا ہے، حسن بالذات اور اضافی حسن۔ اگر ہم کسی شے کو دوسری اشیاء سے مقابلہ کئے اور نسبت دیئے بغیر دیکھیں اور وہ حسین معلوم ہو، تو وہ شے حسن بالذات کی حامل ہے۔ اس کے برخلاف اضافی حسن اشیاء کے آپس کے تعلق اور مقابلے میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ حسن بالذات کا انحصار صرف حواس پر ہے لیکن اضافی حسن کے ادراک کے لئے غور وخوض اور سوچ بچار کی بھی ضرورت ہے۔ حسن بالذات کے لئے وہ باضابطگی، ہمواری، ترتیب وتبویب اور سادگی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ کیونکہ ان خصوصیات کی وجہ سے ہم ان صفات کی حامل اشیاء کا تصور واضح طور پر اپنے ذہن میں لاسکتے ہیں اور بغیر ان صفات کی موجودگی کے پوری توجہ کے باوجود واضح تصور بہت مشکل ہے۔ لیکن وہ حد سے زیادہ ہمواری کو حسن اور حظ کی راہ میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ وہ ہمواری کے ساتھ ساتھ تنوع اور ندرت کی جمالیاتی قدر وقیمت کا بھی معترف ہے اور تناسب اور افادہ کو حسن کے لئے ناگزیر خیال کرتا ہے۔ حسن کو وہ صرف اشیائے مدرکہ کی صفت قرار نہیں دیتا۔ بلکہ اس کے لحاظ سے شے مدرکہ اور مدرِک دونوں پر اس کا انحصار ہے۔ لیکن کیمز اس اہم مسئلے کی طرف صرف اشارہ کرتا ہے اور اشارہ کرکے دوسرے مسائل پر بحث شروع کردیتا ہے۔ اور اس مسئلہ کو تشنۂ چھوڑ دیتا ہے۔

اپنے نظریۂ جلال میں برک کی طرح کیمز بھی لان جائنس سے کافی متاثر ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ کیمز نے جلال کی تشریح کرتے ہوئے بعض وہی صفات پیش کی

ہیں جو ہمیں لان جائنس کے یہاں ملتی ہیں۔ لان جائنس کی طرح وہ بھی جلال کے لئے خیالات کی بلندی اور رفعت، وضاحت، الفاظ کا صحیح اور مناسب انتخاب اور صنائع بدائع کو ناگزیر خیال کرتا ہے۔ وہ مجرد اور عام الفاظ کے استعمال کے خلاف ہے۔ اس کے خیال میں مجرد الفاظ کے ذریعے ہم اپنے مقصد کو واضح اور صاف طور پر بیان نہیں کر سکتے۔ اور تصورات کو، جن پر شاعری کا دارومدار ہے عام الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے اس قسم کے الفاظ سے پرہیز لازم ہے۔

ہوگارتھ (۱۶۹۷ - ۱۷۶۴)۔ ایڈیسن کی طرح ہوگارتھ کو بھی مفکرین کی صف میں شامل کرنا مشکل ہے۔ ایڈیسن ایک ادیب تھا۔ اور ہوگارتھ ایک مصور اور فن کا نقاد۔ لیکن اس نے اپنی کتاب 'تجزیہ حسن' (۱۷۵۳) میں حسن پر علمی بحث بھی کی ہے۔ وہ اپنے نظریہ 'خط حسن' کی وجہ سے مشہور ہے۔ اس کے لحاظ سے منحنی خط، خط مستقیم سے زیادہ حسین ہوتا ہے، کیونکہ ذہن فعال، خط منحنی کے پیچ و خم میں الجھ الجھ کر سلجھتا اور سلجھ سلجھ کر الجھتا ہے اور آنکھوں کے لئے تلاش و تجسس کی ایک نئی راہ کھل جاتی ہے۔ جس سے انہیں راحت ملتی ہے۔ لیکن منحنی خطوط میں وہ خط زیادہ خوبصورت ہوتا ہے جو نہ بہت زیادہ ٹیڑھا ہوتا ہے اور نہ ہی بہت کم ٹیڑھا اور ایسے ہی خط کو وہ 'خط حسن' کہتا ہے۔ اسی طرح لہردار خط کو وہ 'خط دلربا' کا نام دیتا ہے۔ 'خط دلربا' میں نہ بہت زیادہ لہریں ہونی چاہئیں اور نہ ہی بہت کم۔ لیسنگ اگرچہ ہوگارتھ کے 'خط حسن' کی اہمیت کا قائل ہے لیکن اس پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہوگارتھ کا نظریہ 'خط حسن' اور 'خط دلربا' ایک خاص اہمیت کا مالک ہے۔ لیکن ایک خط کتنا ٹیڑھا ہونا چاہئے اور اس میں کتنی لہریں ہونی چاہئیں۔

کہ ہم اُسے حسین اور دلربا کہہ سکیں؟ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کے اعتراضات کا جواب ناممکن ہے۔ کیونکہ ریاضی کے اصولوں کو بنیاد بنا کر حسن کی تشریح کرنا ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔

ہوگارتھ تصاویر کی کامیابی کا انحصار نہ ان کے موضوع میں سمجھتا ہے اور نہ اصل کے مطابق ہونے میں بلکہ اس کے خیال میں تمام فنون لطیفہ اور خاص طور پر مصوری کی خصوصیات موزونیت، تنوع، ہمواری، سادگی، پیچیدگی اور کیفیت ہیں۔ یہ تمام خصوصیات ایک دوسری کو کم یا زیادہ کر کے متعین کرتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ اصل کی مطابقت کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ کیونکہ متنبیٰ میں موزونیت اور ہمواری اس وقت تک ناممکن ہے جب تک کہ وہ کسی نہ کسی اور کچھ نہ کچھ حد تک اصل کے مطابق نہ ہوں[1]۔ التباس پیدا کرنے کے لئے یہ مطابقت ضروری ہے اور بغیر التباس کے ایک تصویر اپنے مقصد میں ناکام رہے گی۔

رینالڈز (۱۷۲۳-۱۷۹۲) اپنے زمانے کا بہت مشہور مصور تھا۔ لیکن اس نے اپنے خطبات میں جن جمالیاتی اور تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے ان کے پیش نظر ہوگارتھ کی طرح اس کے خیالات اور نظریات کو بھی یہاں پیش کرنا ضروری ہے۔ وہ فن کے اصول متعین کرنے کے لئے مختلف فنونِ لطیفہ کے تقابلی مطالعہ پر زور دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے صرف اسی ایک طریقے سے ہم وہ مشترکہ اصول متعین کر سکتے ہیں جو تمام فنون میں ہماری رہنمائی کر سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مصوری پر بحث کرتے ہوئے بار بار شاعری اور دوسرے فنونِ لطیفہ کو زیر بحث

---

[1] دیکھئے ۱۰۹

لاتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کا اصل مقصد فطرت کی خامیوں کو دور کرنا ہے
اور اس لئے ایسی چیز تخلیق کرنا ہے جو صرف تخیل میں موجود ہو اور فطرت میں اس
کی اصل نہ مل سکے۔ فنونِ لطیفہ کا مقصدِ قریب احساس اور تخیل کی وساطت
سے ذہن کو طمانیت اور آسودگی بخشنا اور اس کی تربیت کرنا ہے۔ یہ مقصد
فطرت کی نقل سے بھی حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کا اصل معیار مثنیٰ کا اپنے
اصل سے مشابہ ہونا نہیں ہے۔ بلکہ حظ و انبساط کا حصول ہے۔ نقل اس مقصد
کو حاصل کرنے کا صرف ایک ذریعہ ہے نہ کہ مقصد بالذات۔ وہ نہ فطرت کی نقالی
کو اچھا سمجھتا ہے اور نہ ہی متقدمین کی تقلید کو۔ وہ افلاطون کی اس رائے سے
متفق ہے کہ "وہ شخص جو فطرت کو اپنا معیار بنا لیتا ہے اور اپنے آپ کو صرف اس
کی نقل تک محدود کر لیتا ہے، کبھی بھی اعلیٰ معیار کی حسین تخلیق پیش نہیں کر سکتا۔
فطرت میں تناسب کا فقدان ہے اور وہ حسن کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچ سکتی"۔ بہرحال
وہ فطرت کی نقل کی اہمیت کا منکر نہیں، جس چیز سے اسے اختلاف ہے وہ فطرت
کی ہو بہو نقل اور اپنے آپ کو صرف اس کی حد تک محدود کر لینا ہے۔ حظ و انبساط کے
حصول کے لئے وہ فطرت میں تغیر و تبدل کو نہ صرف جائز سمجھتا ہے بلکہ ضروری بھی۔
اسی طرح متقدمین کی تقلید کے سلسلے میں وہ رقمطراز ہے "صرف ان کے اصولوں کو
پیش نظر رکھو۔ ان کی نقل نہ کرو۔ ان کے پیچھے قدم بقدم چلنے سے بہتر یہ ہے کہ صرف
ان کی راہ اختیار کرو۔ ان کے اصولوں کو آگے بڑھاؤ۔ ان کے جذبے کو اپناؤ...
... صحیح نقل اور صحیح تقلید ہمیں ایک ایسی وسیع النظری بخشتی ہے جس کے
ذریعے ہم متقدمین سے آگے بڑھ سکتے ہیں"۔ اس ضمن میں وہ عقل کی رہبری

پر زور دیتا ہے۔ صرف عقل ہی انسانی فطرت کو سمجھنے اور فنون لطیفہ سے محظوظ ہونے میں ہماری معاون و مددگار ہو سکتی ہے۔ احساس اور تخیل تک صرف وہی ہماری رہنمائی کر سکتی ہے۔ ہمارے ذوق کو بلند کر سکتی ہے۔ وہ خود ہی یہ فیصلہ کرتی ہے کہ کب اسے تخیل اور احساس کے لئے میدان صاف کر کے خود ان کی راہ سے ہٹ جانا چاہئے۔ تخیل اور احساس کو وہ صرف فنکار ہی کے لئے ضروری نہیں سمجھتا بلکہ شاہد اور قاری کے لئے بھی، کیونکہ کسی تخلیق کو پوری طرح سمجھنے اور اس سے محظوظ ہونے کے لئے تخیل اور احساس کی اشد ضرورت ہے۔ اور جس طرح تخیل اور احساس کے بغیر تخلیق ناممکن ہے، اسی طرح کسی تخلیق سے محظوظ ہونا بھی ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ رینالڈز، فنون میں تصنع اور تکلف کے بھی خلاف ہے اور سادگی اور فطری انداز کو فنون کی کامیابی کی دلیل سمجھتا ہے۔

الیسن (۱۷۵۷-۱۸۳۹) جمال اور جلال کے متعلق رقمطراز ہے کہ "جب ہم جمال اور جلال کے جذبات محسوس کرتے ہیں تو ہمارے ذہن پر جو اثر ہوتا ہے وہ حقیقتاً مفرد نہیں ہوتا بلکہ مرکب ہوتا ہے۔ یہ اثر دو طریقے سے کارفرما ہوتا ہے اولاً یا تو ایک سادہ جذبے کو تخلیق کرنے کا موجب ہوتا ہے یا اخلاقی جذبہ کو آگے بڑھاتا ہے اور ثانیاً ہمارے تخیل کو بروئے کار لاتا ہے"۔ جمال اور جلال جب تخیل کو بروئے کار لاتے ہیں تو یہ تخیل کسی ایک خیال پر مرکوز ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ تلازم خیالات کے اصول کے تحت بہت سے خیالات کی مدد سے آگے بڑھتا ہے اور ان تمام خیالات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔

اس کے لحاظ سے ہمارے ذوق کو متاثر کرنے والا ہر معروض لازمی طور

پر ہمارے جذبات کو بھی متاثر کرتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس قسم کے معروض کی تشریح بھی بغیر جذبات کی مدد کے ناممکن ہے۔ مادہ کی صفات بذاتِ خود حسین نہیں ہوتیں، بلکہ ان میں صرف ہمارے جذبات کو بیدار کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ وہ حسن کے نہ معروضی نظریئے کا قائل ہے اور نہ ہی موضوعی نظریئے کا۔ بلکہ اس کے خیال میں معروض، موضوع پر اثر انداز ہوتا ہے اور یہ اثر اندازی ہمارے جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اور جذبات کی اس بیداری کا نتیجہ حسن کی تخلیق ہوتا ہے۔

وہ حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ قدرتی حسن اور اضافی حسن۔ اضافی حسن ہئیت میں پوشیدہ ہوتا ہے اور اس کے بنیادی عناصر ساخت، مناسبت اور افادہ ہیں۔ ساخت کا مطلب اس کے لحاظ سے ہمواری اور باضابطگی ہے۔ ان عناصر کے علاوہ حسن کے لئے وہ ندرت کو بھی بہت اہم صفت قرار دیتا ہے۔ کیونکہ ندرت ہمارے تخیل پر بہت زیادہ اثر انداز ہوتی ہے۔

جرمنی اور انگلستان کے مفکرین کے نظریات پیش کرنے کے بعد اب فرانس کے مفکرین کے نظریات زیرِ بحث لائے جاتے ہیں۔

باب ۹

فرانس میں جمالیاتی افکار

فرانس میں اگرچہ فلسفۂ حسن اور جمالیات پر اس قدر توجہ مبذول نہیں کی گئی جس قدر جرمنی اور انگلستان میں، لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ فرانس میں اس علم کو فراموش کر دیا گیا تھا۔ اٹھارویں صدی کے فرانسیسی مفکرین نے اس طرف توجہ کی، لیکن وہاں کے حالات کی بنا پر ان کی توجہ کے اصل مرکز دوسرے مسائل تھے۔ لیکن جہاں تک تنقید کا تعلق ہے فرانس، یورپ کے کسی اور ملک سے پیچھے نہ تھا۔ فن اور ادب کے نقادوں نے اپنی نظری تنقیدوں میں جمالیاتی افکار بھی پیش کئے۔ اور جمالیات میں ان کے نظریات کی اہمیت مسلّم ہے۔ بہر حال ان نقادوں کے جمالیاتی افکار پیش کرنے سے پہلے ان مفکرین کے نظریات پیش کئے جاتے ہیں جنہوں نے جمالیات پر بحیثیت ایک علم کے بحث کی۔ ان مفکرین میں کونڈی یاک (۱۷۱۵ - ۱۷۸۰) صفِ اول میں نظر آتا ہے۔ وہ رقص کو تمام فنونِ لطیفہ کی اساس قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ابلاغ کی ابتدائی شکل اشاروں کی زبان تھی۔ ایک وحشی انسان کو جب کسی خوفزدہ انسان کی حالت کو بیان کرنا مقصود ہوتا تھا تو وہ اس شخص کی آواز اور حرکات و سکنات کی نقل کرتا تھا اور اس طرح دوسروں کے سامنے اس کی حالت کا نقشہ کھینچ دیتا تھا۔ لیکن انسان جوں جوں دائرۂ تہذیب

میں داخل ہوا، ابلاغ اور تشریح کا یہ مشکل طریقہ آسان ہوتا گیا۔ نقل کی بجائے آہستہ آہستہ زبان آگے بڑھتی رہی۔ الفاظ بنتے اور بگڑتے رہے۔ شروع میں جو الفاظ تراشے گئے وہ قدرتی آوازوں کی صرف نقل تھے اور اب تک تقریباً ہر زبان میں اس قسم کے کچھ الفاظ موجود ہیں۔ لیکن بعد میں الفاظ متعین کرنے اور تراشنے کے مختلف اصول مقرر کئے گئے جن میں جذبات کے اظہار کو خاص طور پر مدِ نظر رکھا گیا۔ رقص، موسیقی، مصوری اور ڈرامہ یہ تمام فنون بھی جذبات کے اظہار کے لئے ایجاد کئے گئے، جن کا انحصار جسم کے مختلف اعضاء کی حرکت، گلے کی آواز اور فطرت کی کی نقل پر تھا۔[1]

ویکو (۱۶۷۰ - ۱۷۴۴م) حرکت کو فنون کا بنیادی عنصر قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے انسانی فطرت کا بنیادی عنصر بھی حرکت ہے۔ جو خواہشات، احساسات اور حواس پر مشتمل ہے۔ صرف وہی فن اپنے مقصد میں کامیاب ہو سکتا ہے جو انسان کی حرکی فطرت کے مطابق ہو۔ اور اس کے احساسات اور جذبات کو بیدار کر سکے۔ فن کا مقصد احساسات اور جذبات کو بیدار کرنا ہے اس لئے ویکو کے لحاظ سے فنی تکنیک کے ماہرین کے مقابلے میں عوام فن کے متعلق زیادہ بہتر رائے دے سکتے ہیں۔ وہ انسان میں ایک چھٹی حس کا بھی قائل ہے جسے وہ دل کہتا ہے۔ اس کا کام حسن سے متاثر ہونا ہے۔ "اگر ایک شخص اس دل سے محروم ہے تو وہ فن اور حسن سے اسی طرح متاثر نہیں ہو سکتا۔ جس طرح کہ ایک اندھا آدمی نظاروں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا" نہ صرف یہ بلکہ ایک شاعر یا مصور حقیقی معنی میں صرف اسی وقت کامیاب کہلایا جا

---

[1] گلبرٹ ص ۲۷۴

سکتا ہے۔ جب وہ ہمیں بے تابی کی حد تک متاثر کر سکے۔ طربیہ سے زیادہ المیہ کے پسند کیے جانے کی اصل وجہ بھی یہی ہے۔ وہ فن کے اصول اور قواعد سے زیادہ حظ اور موضوع کی اہمیت کا قائل ہے اور انہیں چیزوں پر وہ فن کی کامیابی کا انحصار سمجھتا ہے۔

دیوبو فن اور سماج کے تعلق اور ان میں عمل اور ردعمل کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے نابغہ ایک تخم کی مانند ہے اور جب تک ماحول اس کا معاون و مددگار نہ ہو، وہ اپنی وہبی صلاحیتوں کو بروئے کار نہیں لا سکتا۔ اس کے ترقی کرنے میں مادی حالات اور سماجی کوائف کا کافی عمل دخل ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ صرف خارجی حالات اور مناسب ماحول ایک شخص کو فنکار نہیں بنا سکتا، کیونکہ اس کے لئے قدرتی صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن اس صلاحیت سے کام نہیں چل سکتا۔ مناسب ماحول بھی اسی قدر ضروری ہے جس قدر قدرتی صلاحیتیں۔ اس کی ترقی میں کسی ایک کی غیر موجودگی سدراہ ثابت ہو سکتی ہے۔ نہ صرف ثابت ہو سکتی ہے بلکہ حقیقتاً سدراہ ثابت ہوتی ہے۔ اٹھارویں صدی میں فن اور ادب کی سماجی تعبیر کی طرف مفکرین کی توجہ مبذول ہو گئی تھی۔ اطالیہ میں ویچو نے اور فرانس میں دیوبو نے اس طرف توجہ دلائی اور ان کے بعد مادام دی اسٹیل اور ٹین وغیرہ نے اس نظریہ کو آگے بڑھایا۔ اور پھر انیسویں اور بیسویں صدی میں فن کے عمرانی نظریات نے بہت زیادہ ترقی کی[1]

دیدرو (۱۷۱۳ - ۱۷۸۴) دیوبو کے اس خیال سے متفق نہیں کہ فنون لطیفہ کا بنیادی عنصر حرکت ہے۔ اس کے لحاظ سے فن اور حسن کے لئے سب سے زیادہ ضروری

---

[1] گلبرٹ ۲۷۶ - ۲۷۸

اور اہم چیز نسبت ہے اور ذوق کا مطلب نسبت کا ادراک ہے ۔ جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے کا دارومدار بھی دوسرے تجربات کی طرح ادراک پر ہے ۔ ہمارے ہر تجربہ کا انحصار کسی نہ کسی ضرورت پر ہوتا ہے اور ہم اس ضرورت کو پورا کرنے کے لئے کچھ نہ کچھ کرنے کی کوشش کرتے اور کچھ نہ کچھ ذرائع استعمال کرتے ہیں ۔ اگر ہم ان نسبتوں کو جو ہم ایجاد کرتے اور وہ ذرائع جو ہم استعمال کرتے ہیں ، پسند کرتے ہوں تو ہم انہیں حسین کہتے ہیں ۔ ہماری صلاحیتوں کا بروئے کار آنا اور ہماری ضرورتیں ہمیں ترتیب ، تبویب ، موزونیت ، تناسب اور وحدت کے اصول سکھاتی ہیں ، یہ تمام تصورات دوسرے تصورات کی طرح تجرباتی ہیں اور ان کا ماخذ وہی ہے جو طول ، عمق ، وجود ، عدد وغیرہ تصورات کا ہے ۔" وہ ہچیسن اور بعض دوسرے مفکرین کے اس خیال سے متفق نہیں کہ حسن کے ادراک کے لئے کسی چھٹی حس کی ضرورت ہے جو دوسرے تمام حواس اور ذہن سے بالکل مختلف ہے ۔ اس کے لحاظ سے ہر قسم کی معلومات کا انحصار ذہن پر ہے اور اسی بنا پر وہ شاعر کے لئے مفکر ہونا ضروری خیال کرتا ہے ۔ وہ اپنے زمانے کے عام رجحان کے مطابق خیر اور حسن کو ایک ہی قدر سمجھتا ہے بلکہ وہ صداقت کو بھی خیر اور حسن کے ہم معنی ہی خیال کرتا ہے ۔

انسائیکلوپیڈیا میں دیدرو نے ہی "حسن" پر مضمون لکھا تھا ۔ اس میں وہ فطرت کی خوبصورتی کے گیت گاتا ہے اور فنکار کو آغوش فطرت میں واپس جانے کی تلقین کرتا ہے ۔ وہ فطرت کے حسن اور اس کی وقعت کا قائل ہے اور فنکار کے لئے فطرت کو نہ صرف جائز بلکہ ضروری خیال کرتا ہے ۔ اس کا یہ مقولہ کافی مشہور ہے کہ "فطرت

کبھی کوئی غلطی نہیں کرتی"۔ اس کے لحاظ سے ایک فنکار، فن کے متعلق فن
کے اصول اور قواعد سے زیادہ فطرت سے سیکھتا اور سیکھ سکتا ہے۔ مثلاً ایک
مصور روشنی کے اصول طلوع آفتاب، غروب آفتاب، موسموں کی تبدیلی وغیرہ
کے عام مشاہدہ سے حاصل کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ فن کے مروجہ اصول
کے خلاف تھا۔ بنا بریں وہ پیرس کے فنون لطیفہ کے طلباء کو نصیحت کرتے
ہوئے کہتا ہے کہ اکادمی کے لکچر کے فقیر قسم کے پروفیسروں اور وہاں رکھے
ہوئے شہپاروں کا پیچھا چھوڑو، اور باغات، مارکٹ، تربیت گاہوں اور
عوام کے سیر و تفریح کے مقامات پر جا کر کچھ سیکھنے کی کوشش کرو کہ فن کی اصل
درسگاہیں یہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے عوام میں مقبول طربیہ کا طرفدار
تھا۔ وہ یہ پسند نہ کرتا تھا کہ ڈرامے میں مشہور واقعات یا کہانیاں، ٹائپ کردار،
شہرۂ آفاق ہیرو یا قسمت کے شکار قسم کے اشخاص پیش کئے جائیں۔ اس
کے برخلاف وہ چاہتا تھا کہ ڈراموں میں عام انسانوں کو ان کے مخصوص حالات
میں دکھایا جائے اور ایسے واقعات جو روزمرہ کی زندگی سے منتخب کئے گئے
ہوں، پیش کئے جائیں۔

وہ تخیل کی وقعت کا بھی قائل ہے اور تخیل کو صرف فنکار ہی کے لئے ضروری
نہیں سمجھتا بلکہ قاری، سامع اور شاہد کے لئے بھی اس ذہنی عمل کو بہت ضروری
خیال کرتا ہے۔ صحیح ذوق کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کے سامنے ہر چیز کو
وضاحت سے پیش نہ کیا جائے بلکہ صرف رمز و کنایہ اور اشارہ سے کام لیا جائے۔

اور بہت سی چیزیں اور ان کی تفصیلات شاہد کے تخیل پر چھوڑ دی جائیں اگر ایک فنکار ہر چیز کو وضاحت سے پیش کر دیتا ہے تو نہ صرف یہ کہ وہ شاہد کے ذہن کو معطل کر دیتا ہے بلکہ وہ اسے غیر مطمئن، افسردہ اور بیزار بھی بنا دیتا ہے اور اس طرح وہ اس فنکار کی تخلیقات سے پوری طرح محظوظ نہیں ہو سکتا۔[1]

والٹیئر (۱۶۹۴ء – ۱۷۷۸ء) اپنی لغت فلسفہ میں حسن پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ مختلف اشخاص اور اقوام کا ذوق مختلف ہوتا ہے یہ کہنا غلط نہیں۔ ذوق ایک انفرادی چیز ہے۔ بنا بریں اس کا ایک عام معیار مقرر کرنا ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ لیکن اس کے برخلاف دیدرو کی انسائیکلوپیڈیا میں ذوق پر مقالہ پیش کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ ذوق حقیقتاً ایک حس ہے۔ جس کے ذریعے ہم فنونِ لطیفہ میں حسن اور قبح میں تمیز کرتے ہیں۔ اور یہ حس دوسرے حواس کی طرح طبعی قوت نہیں ہے متعین ہوتی ہے۔ اعلیٰ ذوق خیر سے محظوظ ہوتا ہے اور شر سے متنفر۔ ذوق کسی فن پارہ کو صرف دیکھتا اور سمجھتا ہی نہیں ہے بلکہ اسے محسوس کرتا اور اس سے اثر بھی قبول کرتا ہے۔ افراد کی طرح اقوام میں بھی ذوق آہستہ آہستہ تربیت پاتا ہے اور ایک منزل وہ آتی ہے جب اس کا ذوق نہایت بلند ہو جاتا ہے اور اس کے بعد اس میں انحطاط شروع ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے فنکار تقلید کے خوف اور اختراع اور ایجاد کے شوق میں فطرت کے اس حسن کو فراموش کر دیتے ہیں، جس سے کہ متقدمین نے اپنے اور اپنی قوم کے ذوق کو تربیت دی تھی۔ بعض اشخاص کی طرح بعض اقوام بھی اعلیٰ ذوق سے

---

[1] نائٹ ص ۱۰۶

محروم ہوتی ہیں۔ بہرحال اس مقالہ میں بھی وہ ذوق کو ایک ایسی حس خیال کرتا ہے جو مختلف اشخاص اور مختلف اقوام میں مختلف ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ ایک ہی فرد اور ایک ہی قوم میں بھی ذوق ترقی کرتا ہے اور تبدیل ہو سکتا ہے۔

والٹیئر تمام فنون کو ایک دوسرے سے متعلق سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں اگر کسی قوم میں ایک فن ترقی پذیر نہیں تو دوسرے فنون بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں اور پوری طرح ترقی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ تمام فنون کا انحصار ذوق پر ہوتا ہے اور ذوق ہی ان کی ترقی کا ضامن ہوتا ہے، جس کی غیر موجودگی یا پوری طرح تربیت یافتہ نہ ہونے کی صورت میں کوئی فن بھی باقاعدہ طور پر ترقی نہیں کر سکتا۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ فرانس میں اگرچہ جمالیات نے زیادہ ترقی نہ کی لیکن تنقید میں وہ جرمنی اور انگلستان کسی سے بھی پیچھے نہ تھا۔ فرانس کے بعض نقادوں نے اپنی تحریروں میں جمالیاتی مسائل پر بھی بحث کی ہے۔ مفکرین کے نظریات پیش کرنے کے بعد اب فرانس کے ان نقادوں کے نظریات پیش کئے جاتے ہیں جنہوں نے اپنی تنقید میں جمالیاتی افکار بھی پیش کئے ہیں۔

مالیئرب (۱۶۲۸ - ۱۵۵۵) نے فرانسیسی زبان اور فن تنقید کی اصلاح اور ترقی میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ خاص طور پر اس کی توجہ الفاظ کی خراش تراش پر مبذول تھی۔ اس نے فرانسیسی نظم کے اصول بھی متعین کئے اور پھر انہیں مقبول عام بنانے کی کوشش کی۔ اس کے لحاظ سے شاعری 'القا' نہیں ہے بلکہ وہ اسے ایک فن خیال کرتا ہے جو اکتسابی ہے اور جس میں وضاحت اور استدلالی اسلوب بہت ضروری

ہے کہ ان کے بغیر ایک شاعر اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

کورنے ایثر (۱۶۰۶-۱۶۸۴) ارسطو سے بہت زیادہ متاثر ہے لیکن چونکہ اس نے اپنی عمر کا ایک بڑا حصہ تھیٹر میں بحیثیت فنکار کے گذارا تھا۔ اس لیئے اس نے ارسطو کے اصولوں کو اپنے تجربے اور اپنے زمانے کی ضروریات کے پیش نظر مرتب کیا۔ ارسطو کی طرح وہ بھی فن کا ایک مقصد تفریح اور حظ و انبساط سمجھتا ہے اور اس مقصد کے حصول کے لیئے فن میں انسانی فطرت کو پیش کرنا ضروری خیال کرتا ہے۔ وہ اصل اور اس کی نقل میں زیادہ سے زیادہ مشابہت کا قائل ہے کیونکہ جب تک نقل اپنی اصل سے پوری طرح مشابہ نہ ہو، اس کے خیال میں وہ حظ و انبساط کا ذریعہ نہیں بن سکتی۔ "تمثیلی نظم ایک نقل اور انسانی عمل کی ایک تصویر ہوتی ہے اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تصویر اپنی اصل سے جتنی مشابہ ہوگی اتنی ہی اچھی ہوگی۔ تمثیل دو گھنٹے میں پیش کی جاتی ہے اب اگر ہمیں اسے حقیقت سے قریب لانا ہے تو جو عمل اس میں پیش کیا جائے اسے حقیقی زندگی میں بھی اتنے ہی عرصے میں ختم ہو جانا چاہیئے اس لئے ہمیں تمثیل میں بارہ یا چوبیس گھنٹوں کا وقفہ پیش نہیں کرنا چاہیئے بلکہ اس قدر وقفہ پیش کرنا چاہیئے کہ وہ تمثیل حقیقت سے زیادہ سے زیادہ قریب معلوم ہو۔"[1]

وحدت مکاں کے متعلق وہ رقمطراز ہے "جہاں تک وحدت مکاں کا تعلق ہے اس کے متعلق ہمیں نہ ارسطو کے یہاں کچھ ملتا ہے اور نہ ہی ہوریس کی تحریروں میں اس کا کچھ ذکر ہے۔ اس لئے یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ وحدت مکاں کا نظریہ بعد

۱۔ اسمتھ ص ۶۷۷

میں وحدتِ زماں کے نظریئے سے اخذ کر لیا گیا۔ ۔ ۔ میرا یہ خیال ہے کہ جو کچھ دو گھنٹے میں پیش کیا جائے اسے عملی زندگی میں بھی دو ہی گھنٹے میں ختم ہو جانا چاہیئے اور جو کچھ اسٹیج پر پیش کیا جا رہا ہے وہ ایک کمرے میں وقوع پذیر ہونا چاہیئے۔ لیکن بعض مرتبہ یہ نہ صرف ناممکن بلکہ غلط بھی ہوگا اس لیئے زماں اور مکاں دونوں میں کچھ وسعت کی اجازت ہونی چاہیئے"[1] وہ ارسطو کے ان خیالات سے متفق نہیں کہ المیہ میں کسی اچھے آدمی کی تباہی کو پیش نہ کرنا چاہیئے اور نہ ہی اخلاقی طور پر برے شخص کو المیہ کا ہیرو بنانا چاہیئے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ اگر ہماری زندگی میں ایسا ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ تمثیل میں اسے پیش نہ کیا جائے۔ ارسطو کے یہاں " اس قسم کے کرداروں کو المیہ سے خارج کرنے کی وجہ یہ تھی کہ اس قسم کے کردار رحم اور خوف کے جذبات کو ابھار کر انسانی احساسات کی تطہیر کرنے سے قاصر رہتے ہیں ایک نیک سیرت شخص کا بلا وجہ مصیبت میں گرفتار ہونا صرف رحم کا احساس پیدا کر سکے گا خوف کے جذبہ کو جنبش نہیں دے گا۔ اسی طرح مجسمۂ شر کو عروج نصیب ہونا تماشائیوں کو پسند نہیں آئے گا کیونکہ اس طرح جذبۂ ترحم بیدار نہیں ہوگا۔ لیکن کورنے (ایشرکے خیال میں ان دونوں جذبات میں سے صرف ایک جذبے کا بیدار ہونا بھی تزکیۂ نفس کا موجب بن سکتا ہے۔ اس لیئے ایسے کرداروں کو المیہ میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ جو صرف ایک جذبے کو متاثر کریں اور دوسرے پر اثر انداز نہ ہوں۔

بوآلو (۱۶۳۶ - ۱۷۱۱) کو فرانس میں تنقید اور جمالیات میں وہی مرتبہ حاصل

---

[1] مقدمہ ۶۷۷

ہے جو ڈیکارٹ کو فلسفہ میں۔ دونوں کا نظامِ فکر عقل اور استدلال ہی پر استوار ہے۔ ڈیکارٹ نے جس قدر فلسفہ کی خدمت کی اور اسے آگے بڑھایا۔ بوآلو نے اسی قسم کی خدمت تنقید اور جمالیات کے سلسلے میں انجام دی۔ اس نے تنقید کو باقاعدہ فن بنایا اور نو کلاسیکیت کو مستحکم کیا۔ وہ متقدمین کے اصولوں کی پیروی پر بہت زور دیتا ہے اس وجہ سے نہیں کہ وہ متقدمین کے بتائے ہوئے اصول ہیں بلکہ اس وجہ سے کہ اس کے خیال میں متقدمین نے عقل اور فطرت کو اپنا رہنما بنایا۔ اور عقل اور فطرت تک ہماری رسائی صرف انکی رہنمائی ہی میں ممکن ہے۔ اگرچہ اس کی ہجو، وغیرہ میں بھی تنقیدی اور جمالیاتی خیالات ملتے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں اس کی نظم "فن شاعری" اور لانجائنس کی مشہور کتاب "جلال" کا ترجمہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ بوآلو اس کتاب جلال، کو متقدمین کا بہتر تحفہ قرار دیتا ہے۔ بوآلو سے پہلے بھی اس کتاب کے چند تراجم ہو چکے تھے۔ ۱۵۵۴ء میں رابر تیلو نے لاطینی زبان میں اس کا ترجمہ کیا تھا۔ اس کے بعد اسی زبان میں اس کا ترجمہ پیترا نے کیا۔ لانگ بین اور ٹیفیور نے بالترتیب ۱۶۳۶ء اور ۱۶۶۳ء میں ترجمہ کیا۔ بوآلو نے "جلال" کا ترجمہ بھی کیا اور اس کا اختصار بھی پیش کیا۔ ان تمام تراجم نے جلال، کو کافی مقبول بنا دیا تھا۔ اس زمانے میں ارسطو کی "بوطیقا" کے بعد سب سے مشہور اور مقبول کتاب یہی تھی۔ اور اکثر مفکرین اور تنقید نگار "جلال" سے بہت زیادہ متاثر تھے۔

بوآلو کی مشہور کتاب "فن شاعری" چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں وہ یہ بتاتا ہے کہ شاعری کا ملکہ وہبی ہوتا ہے مگر شاعر کو محنت، کاوش، ریاضت اور فکر و تدبر سے مفر نہیں۔ دوسرے حصے میں وہ شاعری کی مختلف اقسام کا ذکر کرتا

ہے اور ان کی تعریف پیش کرتا ہے۔ تیسرا حصہ حزنیہ، طربیہ اور حماسہ کی تعریف پر مشتمل ہے۔ چوتھا حصہ بیشتر اخلاقیات سے متعلق ہے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ جو شخص بداخلاق ہے وہ ایک مکمل اور عظیم المرتبت شاعر نہیں بن سکتا۔ شاعر کا مقصد قاری کو تفریح پہنچانا تو ہے ہی مگر اس کے ساتھ لازم ہے کہ وہ کوئی مفید کام بھی سرانجام دے۔ شاعر کو کوئی اخلاقی سبق دینا چاہئے۔[1] اس کے لحاظ سے نقاد کے دو فرائض ہیں اول ادب اور ذوق صحیح کا معیار مقرر کرنا اور دوم اس معیار کے مطابق تصنیفات کو پرکھنا اور جانچنا۔ تنقید نگاری کا یہ طریقہ بو آلو کے بعد کافی عرصے تک جاری رہا۔ اور اکثر تنقید نگار اس کے اس نظریے سے کافی متاثر ہوئے۔

پروفیسر اسپنگرن، بو آلو کے نظریات کو ان الفاظ میں پیش کرتا ہے۔ "بو آلو نے فطرت اور فن کے نوکلاسکی نظریے کو اس کی منطقی تکمیل تک پہنچا دیا۔ اس کے لحاظ سے کوئی شے کسی وقت تک حسین نہیں ہو سکتی جب تک وہ صداقت پر مبنی نہ ہو اور وہ اس وقت تک صداقت پر مبنی نہیں ہو سکتی جب تک کہ فطرت میں موجود نہ ہو۔ کلاسیکیت کے لئے حسن اور باقی ہر چیز کا معیار ایک اور صرف ایک ہے اور وہ ہے صداقت۔ اس لئے شاعری کو حسین ہونے کیلئے فطرت کے مطابق ہونا چاہئے۔ شاعر کیلئے فطرت کا مطالعہ بہت ضروری ہے لیکن ہم فطرت کی نقل کس طرح سیکھ سکتے ہیں اور کس طرح یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے فطرت کی نقل بالکل ٹھیک طریقے سے کی ہے۔ بو آلو نے متقدمین کی نقل میں فطرت کی صحیح نقل اور اس کے اعلیٰ معیار کو دریافت کیا ہے۔ متقدمین عظیم ہیں لیکن اس لئے نہیں کہ وہ زمانۂ قدیم سے متعلق ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ وہ صحیح ہیں

---

[1] عابد ۱۶۵

اس لئے کہ وہ جانتے تھے کہ فطرت کو کس طرح دیکھا اور نقل کیا جاتا ہے۔ اور اس وجہ سے متقدمین کی نقل میں فطرت کی مکمل اور صحیح نقل پوشیدہ ہے۔ ودا اور اسکالیگر کے نظریے کو بوآلو نے اس لحاظ سے آگے بڑھایا ہے کہ اس نے کلاسکی ادب کے قواعد اور اصولوں کو عقل اور فطرت کے مطابق ثابت کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کیا ہے کہ متقدمین کے یہاں بے قاعدگی اور بے اصولی بالکل نہ تھی۔ ودا کے خیال میں فطرت کی نقل کی وجہ متقدمین کی پیروی ہے لیکن بوآلو کے لحاظ سے ان کی پیروی فطرت اور عقل کے عین مطابق ہے۔[1]

بوآلو کے بعد بھی ہمیں بہت سے نقادوں مثلاً شارل پیرول (۱۶۲۸-۱۷۰۳) فونتینیل (۱۶۵۷-۱۷۵۷) کے یہاں بھی قدیم اور جدید کی یہ جنگ نظر آتی ہے۔ شارل باتو (۱۷۱۳-۱۷۸۰) بھی اس جنگ میں شریک ہے۔ وہ مختلف فنون کو علمی طور پر ایک دوسرے سے ممیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور تمام فنون کے لئے صرف ایک اصول "نقل" کو بنیادی خیال کرتا ہے۔[2] اس کے لحاظ سے فن کے تمام اصولوں کا ماخذ صرف ایک اصول ہے اور وہ اصول ہے "نقل"۔ تمام اصول اس ایک اصول سے نکلتے اور نکل سکتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب "فنونِ لطیفہ کا اصولِ واحد" میں مختلف مفکرین اور تنقید نگاروں کے نظریات پر بحث کرنے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ صرف ارسطو کا نظریۂ "نقل" قابلِ قبول ہے۔ اور تمام فنونِ لطیفہ مثلاً شاعری، مصوری، موسیقی وغیرہ پر اسے عائد کیا جا سکتا ہے۔ نقل کا مطلب "فطری حسن کی نقل" لیتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کا مقصد فطرت کے حسین ترین اجزاء کو منتخب کرکے انہیں ایک حسین کل کی شکل میں اس طرح پیش کرنا ہے کہ وہ فطری رہتے ہوئے بھی فطرت

---

[1] عابد ص ۱۳۴ - ۱۳۵ [2] گلبرٹ بحوالہ ۲۹۵

سے زیادہ حسین ہو۔ لیکن وہ اس بات کی وضاحت نہیں کرتا کہ "فطرت سے زیادہ حسین" سے اس کی کیا مراد ہے۔ کہیں وہ اسے صداقت بتاتا ہے "ایسی صداقت جو ممکن الوجود ہو۔ حسن و صداقت کی وہ آمیزش جو اس طرح پیش کی جائے کہ وہ اپنی پوری تکمیل کے ساتھ ظاہر ہو جائے۔" اور کہیں وہ اسے انسانی کمال، وقار اور دلچسپی سے متعلق سمجھتا ہے۔ غرض اس ضمن میں وہ کوئی واضح چیز پیش نہیں کرتا۔ اس کے لحاظ سے نقل کا مقصد تفریح، تحریک اور افادہ ہے اور حسن فطرت کو وہ دلچسپیوں کا مرقع اور وحدت، تنوع، موزونیت اور تناسب کا مجموعہ خیال کرتا ہے۔

قبیح اشیاء کی نقل کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ اگرچہ قبیح اشیاء بذاتِ خود باعثِ مسرت نہیں ہوتیں۔ لیکن ان کی نقل ضرور باعثِ مسرت ہوتی ہے۔ کیونکہ نقل کبھی بھی اپنی اصل کے عین مطابق نہیں ہو سکتی۔ اور اصل کے ادراک سے خوف اور نفرت کے جو جذبات برانگیختہ ہو جاتے ہیں وہ نقل کے ادراک سے نہیں ہوتے۔ اور چونکہ وہ اصل سے مشابہ ہوتی ہے اور مشابہت باعثِ مسرت ہوتی ہے اس لئے یہ نقل باعثِ مسرت ہوتی ہے [1]

بوفئے (۱۶۶۱ - ۱۷۳۷) فن کے قواعد اور حسن کے معیار میں تبدیلی اور لزوم کا قائل ہے۔ اور فن اور حسن کا دارومدار عقل سلیم پر رکھتا ہے اس کے خیال میں "یہ معلوم کرنے کے لئے کہ حقیقی طور پر حسن کیا ہے، ہمیں عقل سلیم کو اپنا رہبر بنانا چاہیئے۔" اور اس طرح وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ "جسے ہم حسن کہتے ہیں وہ میرے خیال میں ایک ایسی صفت پر مشتمل ہوتا ہے جو ایک نوع کے مختلف افراد میں بیک وقت کیاب بھی ہوتی ہے اور نہایت عام بھی۔ بالفاظ دیگر یہ وہ خاص ہیئت ہے جو ایک ہی نوع کے تمام افراد میں عام طور پر موجود ہوتی ہے۔ وہ اپنی اس بظاہر متناقضانہ تعریف

---

[1] کروچے، ۲۵۷

کی تشریح کرنے کے لئے انسانی چہرہ کو بطور مثال پیش کرتا ہے اور یہ ثابت کرنے کے لئے کہ حسن کمیاب بھی ہے اور عام بھی، کہتا ہے کہ بہت سے انسانی چہروں میں سے صرف ایک چہرہ حقیقی طور پر حسین ہوتا ہے اور باقی تمام چہرے اس معیار تک نہیں پہنچتے جہاں تک کہ وہ ایک چہرہ پہنچ گیا ہے۔ لیکن کسی نہ کسی حیثیت سے ان میں سے ہر ایک چہرہ اس معیاری حسن کے قریب ہوتا ہے جو اس ایک چہرہ میں پایا جاتا ہے۔ پس حسن کمیاب ہے کیونکہ وہ مکمل طور پر صرف ایک چہرہ میں ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ عام بھی ہے کیونکہ وہ کچھ نہ کچھ حد تک ہر چہرہ میں موجود ہے۔ بہر حال ایک چہرہ چاہے کتنا ہی حسین کیوں نہ ہو۔ اس کے مختلف حصے یکساں حسین نہیں ہوتے۔ کسی کی آنکھیں زیادہ حسین ہیں، اور کسی کے لب، کسی کے ابرو اور کسی کے عارض۔ اگر تمام چہروں کا ہر ایک حصہ یکساں خوبصورت ہوتا تو وہ تمام چہرے بالکل ایک جیسے ہوتے اور ایک کو دوسرے سے پہچاننا مشکل ہو جاتا۔ بہر حال بدصورت چہروں کی نسبت خوبصورت چہرے ایک دوسرے سے زیادہ مشابہ ہوتے ہیں۔ بدصورت چہروں میں نسبتاً آسانی سے تمیز کی جاسکتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ایک مصور کے لئے ایک خوبصورت چہرہ کو پیش کرنا نسبتاً مشکل ہوتا ہے لیکن وہ ایک بدصورت کو آسانی سے پیش کر سکتا ہے۔[1]

بوسنکے نے حسن اور دوسرے جمالیاتی مسائل پر ایک خاص زاویۂ نگاہ سے بھی بحث کی ابتدا کی۔ وہ فطرت اور فن سے زیادہ انسان اور اس کے تعلقات میں حسن کا متلاشی ہے۔ وہ حسن کی تشریح تاریخی قوتوں کو بنیاد بنا کر کرتا ہے۔ بوسنکے کا یہی وہ نظریہ ہے جسے بعد میں ٹین وغیرہ نے ترقی دے کر مقبول عام بنایا

---

[1] نائٹ ۹۸۔۹۹

اسی زمانے میں ہالینڈ میں بھی کچھ مفکرین ملتے ہیں۔ جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر غور وخوض کیا۔ یہاں ان مفکرین کے جمالیاتی نظریات کو پیش کرنا غیر موزوں نہ ہوگا۔

ہیمشٹر ولیس (۱۷۲۰-۱۷۹۰) کافی حد تک بام گارٹن سے متاثر تھا۔ اس کا مقصد انسانی فطرت میں ذہنی اور جذباتی عناصر کو ایک دوسرے کے مطابق ثابت کرنا تھا۔ اس کے لحاظ سے انسان میں ایک چھٹی حس بھی ہوتی ہے اور یہ حس ان دونوں عناصر میں تطابق پیدا کرتی ہے۔ اس حس کے ذریعے ہم اشیأ کے متعلق صحیح معلومات حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ معلومات مختلف علوم کی فراہم کردہ معلومات کے مقابلے میں غیر واضح اور ژولیدہ ہوتی ہیں۔ ہمارا ذہن ہر چیز کے متعلق مکمل اور صحیح معلومات حاصل کرنے کا متمنی ہوتا ہے۔ لیکن ذہن کا انحصار حواس اور ان کے خواص پر ہوتا ہے۔ معلومات صرف حواس کے ذریعے ذہن تک پہنچتی ہیں۔ لیکن ذہن براہ راست اور کم سے کم وقت میں حقیقت تک پہنچنے اور مکمل معلومات حاصل کرنے کا متمنی ہوتا ہے اور یہ صرف حسن کی وساطت سے ممکن ہے "حسن کسی چیز کی وہ خصوصیت ہے جو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ معلومات بہم پہنچا سکتی ہے۔" [1]

ہیروٹیمس دان الہن (۱۷۶۲-۱۸۰۲) خواہشات انسانی کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے (۱) کسی چیز کو حاصل کرنے کی خواہش اور (۲) وہ خواہش جو کسی شے کے صرف ادراک سے آسودہ ہو سکے۔ پہلی قسم کی خواہشات خیر سے متعلق ہوتی ہیں اور

---

[1] نائٹ ۔ ۱۵۳

دوسری قسم کی حسن ہے۔ وہ تمام چیزیں جو ہمارے حواس، جذبات اور تخیل کو صرف ادراک کی بنا پر مسرت بخشتی ہوں (چاہے ہم انہیں حاصل کرنے کے متمنی نہ بھی ہوں) حسین کہلاتی ہیں۔ اسی طرح وہ چیزیں جو موجب الم ہوں (چاہے ہمیں ان سے نقصان پہنچنے کا مطلق کوئی ڈر نہ ہو) قبیح کہلاتی ہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن، حسین اشیاء کی قدرتی اور غیر فارق صفت نہیں ہے۔ یہ صفت اشیاء میں بذات خود موجود نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق مدرک سے بھی ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ ایک مطلق قدر نہیں ہے۔ بلکہ اضافی ہے اور اس کا انحصار اس مسرت پر ہے جو ہم اس کے ادراک سے حاصل کرتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن صرف اشیائے مدرکہ میں موجود ہوتا ہے۔ صرف ان اشیاء میں جن کا ادراک حواس کے ذریعے ممکن ہو جو چیزیں ہمارے حواس پر اثر انداز نہ ہوسکیں، ان کے متعلق جمالیاتی تصدیق ناممکن ہے۔ وہ فطرت کے حسن اور حسن کے حقیقی اور اعلیٰ معیار میں فرق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فطرت صرف حسین ہی نہیں ہوتی بلکہ اس میں کمال کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے اور یہ دونوں اقدار حسن اور کمال۔ بعض مرتبہ ایک دوسرے کے مخالف ہوتی ہیں۔ مخالفت کی صورت میں کمال کو حسن پر فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ بنا بریں فطرت کا حسن، حسن کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچ سکتا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اکثر فنی حسن، فطرت کے حسن پر برتری حاصل کر لیتا ہے۔ فنکار کا اصل مقصد تخلیق حسن ہوتا ہے اور وہ اس مقصد کو عموماً فطرت کی پیروی کر کے حاصل کرتا ہے۔ لیکن اگر فطرت حسن سے زیادہ کمال کو پیش کرتی ہو، تو فنکار کا فرض ہے کہ وہ اپنے فن پاروں میں حسن کا وہ اعلیٰ معیار پیش کریں جو

فطرت کے حسن پر برتری اور فوقیت حاصل کرے۔

وان الفن کی کتاب شائع ہونے کے بعد پیرپونکرے نے اپنے خطوط میں اس کے نظریئے پر تنقید کی اور ڈائمنے اس کے اعتراضات کا باقاعدہ جواب دیا پیرپونکرے شاول باتو کا پیرو تھا اور فطرت کی نقل کو فن کی بنیاد قرار دیتا تھا۔ وان الفن، شاول باتو اور پیرپونکرے کے نظریئے سے متفق نہ تھا۔ اس کے خیال میں صرف فطرت کی نقل کے اصول کو تمام فن کی بنیاد قرار نہیں دیا جاسکتا۔ کیونکہ فطرت کی نقل سے نہ تمام فنون کے اصول اخذ کئے جاسکتے ہیں اور نہ ہی ایک فن کے تمام اصول۔ علاوہ ازیں فطرت کا حسن، مبہم اور غیر واضح ہوتا ہے اور اس سے جمالیاتی تجربہ کے اصولوں کا اخذ کرنا ناممکن ہے۔ کم ازکم شاعری پر اس اصول کا اطلاق ممکن نہیں۔ جب ایک شاعر اپنے خیالات اور جذبات کو اشعار میں پیش کرتا ہے تو فطرت کی نقل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ اس وقت تو خود انسانی فطرت عمل پیرا ہوتی ہے۔

وان الفن کی تحریروں نے ہالینڈ میں اہل علم حضرات کی توجہ جمالیاتی مسائل کی طرف مبذول کرائی۔ بہرحال ان مفکرین کے نظریات پیش کرنے سے پیشتر اس صدی میں اطالیہ میں جمالیاتی افکار پر نظر ڈالنا ضروری ہے اور اس کے بعد انیسویں صدی میں یورپ میں جو عظیم تحریکیں اٹھیں۔ ان کا ذکر کرتے ہوئے ہالینڈ کے دوسرے مفکرین کے نظریات کو پیش کیا جائے گا۔

باب ۱۰

اطالیہ میں جمالیاتی افکار

عرض کیا جا چکا ہے کہ یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی ابتدا اطالیہ سے ہوئی
اور علم و ادب اور فنون لطیفہ کے بعض شعبوں نے وہاں کافی ترقی کی۔ علم و ہنر
کی روشنی اطالیہ سے یورپ کے دوسرے ممالک میں پہنچی اور اس طرح یورپ
چند صدیوں میں خواب خرگوش سے بیدار ہو گیا۔ اگرچہ اطالیہ میں فنون لطیفہ
کے عملی پہلو کی طرف نسبتاً زیادہ توجہ رہی اور نظری مسائل پر مقابلتہً کچھ کم ہی توجہ
مبذول کی گئی۔ لیکن اس کے باوجود نشاۃ الثانیہ میں اطالیہ ہی میں ان مسائل پر
سب سے زیادہ بحث کی گئی۔ دور جدید میں جمالیاتی مسائل پر اطالیہ سے زیادہ
جرمنی اور انگلستان میں بحث کی گئی۔ بہرحال اٹھارہویں صدی میں ہمیں یہاں کچھ
ایسے مفکرین ضرور ملتے ہیں، جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر مفصل بحث کی اور جمالیات
کو بحیثیت ایک علم کے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ یہ وہی زمانہ ہے جس میں جرمنی
اور انگلستان میں دو مختلف زاویوں سے ان مسائل پر روشنی ڈالی جا رہی تھی۔
جرمنی میں ذہن کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی
اور انگلستان میں حواس کو۔ اطالیہ میں ایک ایسی راہ نکالنے کی کوشش کی گئی جو
ان دونوں کے بین بین تھی۔ اطالیہ کے اکثر مفکرین نے ذہن اور حواس سے زیادہ

تخیل پر زور دیا۔ اس سے پہلے بھی، جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں بعض مفکرین تخیل کی اہمیت کے قائل تھے لیکن اب تخیل پر نسبتاً زیادہ توجہ مبذول کی گئی۔ اور اسے وہ وقعت اور اہمیت ملنی شروع ہو گئی جس کا وہ حقیقتاً مستحق تھا۔

بیلوری (۱۶۹۱-۱۶۱۶) اگرچہ ایک مفکر تو نہ تھا۔ لیکن اس نے اپنی ایک تصنیف کے دیباچے میں حسن فطرت اور فن کے متعلق ضرور بحث کی ہے اور اس کا نظریہ اس قدر اہم ضرور ہے کہ ہم اطالیہ میں جمالیاتی افکار پیش کرتے ہوئے اس پر ایک نظر ڈال لیں تو مناسب ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت ہمیشہ حسن کامل اور اعلیٰ حسن کی تخلیق کی متمنی رہی ہے لیکن جو مادہ وہ استعمال کرتی ہے اس کے ناقص ہونے کی وجہ سے وہ کبھی اپنے نصب العین میں کامیاب نہ ہو سکی یہی وجہ ہے کہ ہر عظیم فنکار نے حسن کے متعلق اپنے تخیل میں خود اپنا ایک نصب العین قائم کیا۔ "تصور" جسے ہم مصوری اور سنگ تراشی کا دیوتا کہہ سکتے ہیں، پتھر اور کینوس پر عمل پیرا ہوتا ہے۔ اور اس طرح ان فنون کی تخلیق کا موجب بنتا ہے۔ اس تصور کی وقعت کا اندازہ عام طور سے ذہانت کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ لیکن حقیقتاً ایک فنکار اور اس کی تخلیق کی وقعت کا انحصار اس تصور پر ہے۔ یہ تصور تخلیق کے ساتھ مل کر شبیہہ اور تصویر میں جان ڈال دیتا ہے۔" اس کے خیال میں فطرت میں کوئی چیز بھی کامل نہیں۔ اس لئے ایک فنکار کا حسن کا تصور فطرت کی کسی شے میں بھی نہیں مل سکتا۔ فن کے مقابلے میں فطرت ادنیٰ حیثیت کی مالک ہے۔ ایک عظیم فنکار انسانوں کی تصویر ایسی نہیں بناتا جیسے کہ انسان حقیقتاً ہوتے ہیں بلکہ ایسی تصویر بناتا ہے جیسے کہ اس کے لحاظ سے انسان کو ہونا چاہئے۔ اور اس

طرح فن، فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے اور بنابریں وہ اس سے زیادہ باوقعت ہے اور زیادہ اہمیت کا مالک بھی۔ ؎۱

اس زمانے کے اطالوی مفکرین میں ویچو (۱۶۶۸-۱۷۴۴) کا نام سرفہرست نظر آتا ہے اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ویچو اپنے زمانے میں اپنے ملک کا سب سے بڑا مفکر تھا۔ لیکن جذبہ حب الوطنی کی وجہ سے اطالیوں نے ویچو پر بہت زیادہ توجہ مبذول کی ہے۔ "اطالیہ کے مختلف مدارس فکر۔۔۔ ویچو کو اپنا رہبر قرار دیتے ہیں اور اس کی تشریح اپنے اپنے انداز سے کرتے ہیں۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ویچو کے خیالات کی تشریح مختلف انداز سے کی جا سکتی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا ذہن غیر مربوط تھا اور اس کے خیالات منتشر۔ وہ کسی ایک خاص مدرسۂ فکر کا پیرو نہ تھا۔ ہمیں اس کے یہاں مختلف نظریات ملتے ہیں، بنابریں ہر شخص اس میں سے اپنی مرضی کے مطابق کچھ نہ کچھ پا ہی لیتا ہے۔ اور باقی چیزوں کی تشریح بھی اسی انداز سے کی جا سکتی ہے۔" ؎۲ ویچو کو صفِ اول کا مفکر ثابت کرنے میں کروچے کسی اور اطالوی سے کم نہیں۔ اگرچہ اسے ویچو کا اندھا پیرو تو نہیں کہا جا سکتا لیکن ایک پرجوش عقیدت مند ضرور کہا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف 'جمالیات' میں ویچو کو ایک طرف کانٹ تک سے بڑا مفکر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور دوسری طرف اسے فلسفہ جمال کا مؤسس قرار دیا ہے۔ اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ یہ باتیں مبالغہ سے خالی نہیں بہر حال جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے ویچو اپنے ملک میں اپنے زمانے کا سب سے بڑا مفکر تھا اور اس نے فلسفۂ جمال

؎۱ نائٹ ص ۱۵ ؎۲ کومین ص ۲۰۵

میں جن نظریات کو پیش کیا ہے وہ اس قابل ہیں کہ ان کا بطور خاص مطالعہ کیا جائے۔

افلاطون کے بعد سے فنونِ لطیفہ کو انسان کی ادنیٰ صلاحیتوں سے اس طرح وابستہ سمجھا جاتا رہا کہ ارسطو، ہورلیس، لائنجائنس وغیرہ کی کوششیں بھی اس ضمن میں زیادہ بارآور ثابت نہ ہوسکیں۔ اور عوام کے دل میں فنون لطیفہ کبھی وہ وقعت حاصل نہ کرسکے جس کے کہ وہ حقیقتاً مستحق ہیں۔ جرمن مفکرین نے بھی ژولیدہ اور ممیز تصورات میں فرق کرکے شاعری اور دیگر فنون کو ژولیدہ تصورات کا مرہونِ منت بتا کر زیادہ سے زیادہ قابلِ قبول بنانے کی کوشش کی اور بس۔ علوم کے برابر انہیں پھر بھی درجہ حاصل نہ ہوسکا۔ ویکو کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا کہ شاعری، روح سے متعلق ہے یا جسم سے۔ اس کا تعلق انسان کی اعلیٰ صلاحیتوں سے ہے یا ادنیٰ سے۔ اس کی بنیادیں ذہانت پر استوار ہیں یا صرف حواس پر۔ اور اگر یہ روح اور ذہن سے متعلق ہے تو مختلف علوم اور تاریخ سے اس کا کیا تعلق ہے۔؟

ویکو کے خیال میں شاعری، ذہانت سے پہلے اور حواس کے بعد رونما ہوتی ہے" انسان ابتداء میں بغیر جانے اور سمجھے ہوئے محسوس کرتا ہے اس کے بعد وہ ایک مشتعل روح کی وساطت سے جانتا اور سمجھتا ہے۔ اور پھر سب سے آخر میں وہ ایک پرسکون ذہن کے ذریعے استدلال کرتا ہے"۔[1] اس درمیانی عمل کو وہ تخیل کہتا ہے۔ یہ تخیلی پہلو، ذہانت سے آزاد ہوتا ہے۔ ذہانت تخیل کو اعلیٰ اور ارفع نہیں بناتی بلکہ اس کی راہ میں رکاوٹ ثابت ہوتی ہے۔ مابعد الطبیعات اور شاعری قدرتی طور پر ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔ کیونکہ اول الذکر ذہن کو

---

[1] کروچے ص ۲۳۱

طفلانہ خیالات سے آزاد کرتی ہے اور ثانی الذکر ذہن میں اس قسم کے خیالات کو بڑھاتی ہے۔ اول الذکر حواس کی تصدیقات کو ناقابلِ قبول سمجھتی ہے اور ثانی الذکر انہیں صحیح مانتی ہے۔ مابعد الطبیعات، تخیل کو کمزور کرتی اور شاعری اسے قوت بخشتی ہے۔ شاعری اور تخیل میں عمل اور ردِ عمل کا تعلق ہے۔ شاعری کا انحصار تخیل پر ہے۔ اور وہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی۔ جب تک کہ اس میں تخیل پوری طرح کارفرما نہ ہو۔ مابعد الطبیعات، روح کو جسم سے دور رکھنے میں فخر محسوس کرتی ہے، اور شاعری جسم کو روح بخشنے کی پوری کوشش کرتی ہے۔ ان تمام وجوہ کی بنا پر مابعد الطبیعاتی افکار دقیق اور مجرد ہوتے ہیں اور شاعری کے تصورات واضح ہوتے ہیں کیونکہ وہ مادے کی وساطت سے ظاہر ہوتے ہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ اول الذکر اس بات کی کوشاں ہے کہ باعلم حضرات جذبات سے دامن بچاتے ہوئے حقیقت تک پہنچ جائیں اور ثانی الذکر کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ تمام انسان حواس میں اشتعال کی بنا پر ٹھیک طرح عمل پیرا ہوں، کیونکہ بغیر اشتعال کے ان کے لئے کسی قسم کا بھی عمل ناممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی زمانے اور کسی زبان میں بھی ایک ہی شخص زبردست مابعد البیعاتی مفکر اور ہومر کی طرح عظیم شاعر نہیں بن سکا" اس کے لحاظ سے تخیل اسی نسبت سے اعلیٰ اور ارفع ہو گا جس نسبت سے استدلالی قوت کم ہو گی۔ ۔۔

اس بات کو توماننا ہے کہ افکار اور خیالات کو اشعار میں پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے خیال میں اسے شاعری کہنا مناسب نہیں۔ مجرد خیالات مفکرین پیش کرتے ہیں اور وہ کلیہ قضیوں کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں۔ شاعرانہ خیالات پر جذباتی طور پر غور و خوض کرتے ہیں اور انہیں شاعرانہ انداز سے پیش کرتے ہیں وہ شعرا جو خدا تعالیٰ کے حسن و جمال کو مجرد طور پر بیان کرتے ہیں۔ حقیقتاً شاعری نہیں کرتے۔ بلکہ اس وقت وہ ایسے مفکر ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

ہوتے ہیں جو اپنے نظریات اور خیالات کو نثر کی بجائے اشعار اور محبت کے گیتوں میں پیش کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ شعرا ایک قسم کے خیالات پیش کرتے ہیں۔ اور مفکرین دوسرے قسم کے۔ وہ مفکرین کو عالم انسانیت کا ذہن اور شاعروں کو اس کے حواس کہتا ہے۔ وہ شاعر اور مصور کو ایک دوسرے سے بہت قریب مانتا ہے ان جو کچھ اختلاف ہے وہ صرف رنگ اور الفاظ کا۔ ایک اپنے تخیل کو رنگ کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور دوسرا الفاظ کے ذریعے۔

ویکو نے ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ ۱۷۲۵ء میں نیپلز کے فلسفی ویکو کا رسالہ 'علم جدید' شائع ہوا۔ یہ رسالہ فلسفہ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اسی رسالہ میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے بڑی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطۂ نگاہ سے ہونی چاہیئے کہ وہ ان جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی حالات کی تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں۔ "ان فنون لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لئے لازم ہے کہ اس زمانے کے حالات کا مطالعہ کیا جائے۔ جس میں وہ تخلیق ہوئے ہیں"[1]

گریونیا (م ۱۶۶۴-۱۷۱۸) تنقید اور جمالیات دونوں میں کچھ نئے خیالات لانے کا موجب بنا۔ اس زمانے تک ارسطو کے اصولوں کو تنقید میں بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ لیکن گریونیا نے ارسطو کے تنقیدی اصول سے انحراف کرکے ڈیکارٹ کے اصولوں کو اپنایا اور اپنے نظریات کی بنیاد ڈیکارٹ کے اصولوں پر رکھی۔ اس

---

[1] عابد ص ۱۷۵

کے لحاظ سے عوام کے لئے کلی صداقت کے تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔ کیونکہ وہ صرف حسی تصاویر کے ذریعے سوچتے ہیں اور ان کی عام طور پر ہیجانی اور جذباتی زندگی ہوتی ہے جس میں کوئی ترتیب اور تنظیم نہیں ہوتی۔ شاعر کا فرض ہے کہ وہ ان ہیجانات اور تصورات کو قانونِ خداوندی کی وساطت سے اس طرح منظم کرے کہ وہ ان کی زندگی میں باقاعدگی پیدا کر دیں اور اسے بہتر بنا سکیں۔ شاعر کا مقصد صرف حظ آفرینی اور مسحور کن تصورات ہی پیش کرنا نہیں ہے۔ بلکہ عوام کے ذہن کو صداقت اور عالمگیر قوانین سے روشناس بھی کرنا ہے۔ ان مقاصد کے حصول میں تخیل سب سے زیادہ معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ تخیل کے ذریعے شاعر ایک طرف عوام کی زندگی کو منظم کر سکتا ہے اور دوسری طرف اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بہتر طریقے سے بروئے کار لا سکتا ہے۔ وہ تخیل کی اہمیت کا کافی قائل ہے اور شاعر اور دوسرے فنکاروں کے لئے تخیل کو ایک لازمی صفت قرار دیتا ہے۔ فن کے اصولوں کی سخت پیروی ایک فنکار کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں آنے دیتی۔ فنکار کو فن کے اصولوں کے ساتھ ساتھ اپنے تخیل سے بھی کام لینا چاہیئے اور صرف اس طرح وہ فن اور اس کے تقاضوں کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔ بہر حال فنکار کا تخیل، اخلاقی اور ذہنی مقاصد کے تحت رہنا چاہیئے کیونکہ تخیل ایک ایسی صلاحیت ہے جو ان مقاصد کے تحت بہترین نتائج کی حامل ہو سکتی ہے لیکن اگر اسے آزاد چھوڑ دیا جائے تو اس سے نقصان کا بھی زبردست احتمال ہے۔ [1]

---

[1] گلبرٹ ۔ ۲۶۹

میوراتوری (۱۶۷۲ - ۱۷۵۰) کے لحاظ سے خیر اور صداقت دو ایسی اقدار ہیں، جن کے حصول کے لئے ہماری ذہانت اور ذوق عمل دونوں ہمیشہ اور قدرتی طور پر متمنی رہتے ہیں۔ یہ دونوں زبردست خواہشیں اس وقت تک پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکتیں جب تک کہ وہ نظارۂ حسن سے محظوظ نہ ہوں اور اس کا مطلب دیدار خداوندی ہے۔ خدا میں خیر اور صداقت بدرجہ اتم موجود ہیں بلکہ خدا خود خیر اور صداقت ہے اور سب سے زیادہ حسین بھی وہی ہے میوراتوری حظ کو حسن کی بنیادی صفت قرار دیتا ہے۔ "حسین اشیاء سے مراد وہ چیزیں ہیں جو اگر دیکھی، سنی یا سمجھی جائیں تو وہ ہم میں محبت اور اس قسم کے خوشگوار احساسات پیدا کر سکیں، جن کے ذریعے ہم محظوظ، خوش اور مسحور ہو سکیں۔" وہ شاعری کو تاریخ سے زیادہ با وقعت سمجھتا ہے اور اسے اخلاقیات کے برابر جگہ دیتا ہے۔ اسکے لحاظ سے شاعری، تاریخ کے مقابلے میں زیادہ باعث مسرت اور مفید ہوتی ہے کیونکہ یہ تاریخ اور خطابت دونوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ شاعری کا مقصد یا تو صداقت کو پیش کرنا ہے یا صرف نقل کرنا۔ جہاں تک صداقت کو پیش کرنے کا تعلق ہے وہ اسے اسطرح بھی پیش کر سکتی ہے جیسی کہ وہ ہے اور اسطرح بھی جیسی کہ اسے ہونا چاہیئے۔ نقل کی دونوں صورتوں میں شاعری ہمیشہ موجب حظ ہوتی ہے۔ یہ حظ دو طریقوں سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ یا تو ان چیزوں اور صداقتوں سے حظ حاصل کیا جا سکتا ہے جنہیں شاعری، نقل کے ذریعے پیش کرتی ہے یا پھر نقل کا عمل بذات خود حظ کا موجب ہو سکتا ہے۔ اول الذکر صورت میں اس کی وجہ یا تو ان چیزوں کی ندرت اور جدت ہوتی ہے یا پھر شاعر کا انداز، جسے بہتر بنانے میں ذہانت اور تخیل کا زبردست ہاتھ ہوتا ہے۔ گرلوینا کی طرح میوراتوری بھی تخیل کو اخلاقی اور ذہنی صلاحیتوں کے ماتحت رکھنا چاہتا ہے اور وہ قرون وسطیٰ کے اہل تصوف

کے اس خیال سے متفق ہے کہ غیر مادی حسن تک رسائی صرف ذہن کے ذریعے ممکن ہے۔
کونٹی شروع میں فلسفہ محسوسیات کا حامی تھا اور اس بنا پر وہ شاعر کے لئے تصورات کو بہت ضروری خیال کرتا تھا اور شاعر کے لئے ہر چیز کو حسی تصاویر میں پیش کرنے کو لازمی قرار دیتا تھا۔ احساس کی طرح ذوق کو بھی وہ ناقابل تشریح سمجھتا تھا۔ اس کے لحاظ سے جس طرح بعض آدمی پیدائشی طور پر اندھے یا بہرے ہوتے ہیں، اسی طرح کچھ آدمی بد ذوق بلکہ کور ذوق بھی ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں اس کے نظریات میں کافی تبدیلی آگئی تھی۔ وہ کاستل ویترو، پاتریزی اور گریونیا پر تنقید کرتے ہوئے لکھتا ہے "اگر کاستل ویترو، جو ارسطو کی بوطیقا، کا نہایت لطیف پیرائے میں ذکر کرتا ہے، دو تین ابواب میں لفظ نقل، کی فلسفیانہ تشریح کر دیتا تو وہ شاعری کے متعلق بہت سے ان سوالات کا جواب دے دیتا جو خود اس نے اٹھائے تھے لیکن جن کا جواب اس نے نہیں دیا۔ . . . پاتریزی لفظ نقل کی فلسفیانہ تشریح میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ اس نے شاعری کی تاریخ کے متعلق بہت سا مفید مواد جمع کیا لیکن ان تمام معلومات میں، افلاطون کا نظریہ گم ہو کر رہ گیا۔ حالانکہ ضرورت اس بات کی تھی کہ وہ اس نقطہ پر سیر حاصل اور دوسرے موضوعات سے الگ بحث کرتا۔ اگر وہ ایسا کرتا تو یقیناً وہ بالکل مختلف نتائج پر پہنچتا۔ گریونیا نے اپنی تصنیف میں نظریہ نقل پر فلسفیانہ بحث ضرور کی ہے۔ لیکن اس کی توجہ اس نظریہ سے غنائیہ رزمیہ اور تمثیل کے اصول اخذ کرنے کی طرف اس حد تک مبذول رہی کہ وہ اپنے نظریہ کے کمزور پہلوؤں پر پوری طرح غور و خوض نہیں کر سکا۔"[1]

---

[1] کروچے ص ۲۳۶

اس کے لحاظ سے شاعری میں اگرچہ تمام علوم کی طرح صداقت موجود ہوتی ہے لیکن وہ ان صداقتوں کو گمان کی حیثیت سے پیش کرتی ہے۔ جب ہم کل سے جزو کی طرف آتے ہیں، تو صداقت گمان میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ نقل کا مقصد صداقت کو پیش کرنا ہے لیکن شاعری میں صداقت کو کلی طور پر پیش نہیں کیا جاتا، اور جب اسے جزوی طور پر پیش کیا جاتا ہے تو وہ گمان کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً اگر قوس قزح کو اشعار میں پیش کیا جائے تو نیوٹن کے بتائے ہوئے بہت سے اصولوں کو فراموش کر دینا ہوگا۔ اور جن اصولوں کو پیش کیا جائے گا انہیں اصول کی حیثیت سے نہیں بلکہ اس انداز سے کہ گمان غالب معلوم ہوں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے نقل کے ساتھ تمثیل کی بھی ضرورت ہے۔" شاعری میں جو الفاظ ہم پڑھتے ہیں ان کے حقیقی معنی ان کے ظاہری معنوں سے مختلف ہوتے ہیں۔" ادبی ذوق کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ وہ انسان کی مختلف صلاحیتوں — یادداشت، تخیل اور ذہانت کی ہم آہنگی میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ان صلاحیتوں کا مشترکہ طور پر اس طرح عمل پیرا ہونا کہ ایک صلاحیت نہ دوسری صلاحیت سے بہت زیادہ آگے بڑھے اور نہ بہت پیچھے رہ جائے، ادبی ذوق کی ضمانت ہے۔ وہ اس ضمن میں بیکن کے نظریے پر تنقید کرتے کہتا ہے کہ "صلاحیتوں کی تعداد کو اس قدر بڑھانے سے کیا فائدہ؟ روح ایک ہے۔ مدرسین نے صرف آسانی کے پیش نظر اسے تین صلاحیتوں میں تقسیم کر لیا تھا۔ حس، تخیل اور ذہانت۔ اول الذکر صلاحیت ان چیزوں سے متعلق ہے جو حواس پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ تخیل ان اشیاء سے جن کا تعلق یادداشت سے ہے۔ بہر حال یہ دونوں صلاحیتیں صرف جزئیات سے بحث کرتی ہیں۔ صرف ذہن، ذہانت

اور روح میں اتنی صلاحیت ہے کہ وہ جزئیات میں مقابلہ کر کے کلیات تک پہنچ سکے۔ وہ حسن سے حظ حاصل کرنے کی صلاحیت کو پیش کرنے سے پہلے ہیچیسن کے لئے لازمی تھا کہ وہ وقوف کی ان تینوں صلاحیتوں کی حد بندی کرتا اور یہ ثابت کرتا کہ حسن سے حاصل کردہ حظ مندرجہ بالا تینوں صلاحیتوں سے حاصل نہیں ہو سکتا اور خاص طور پر وہ ذہنی حظ سے مختلف ہوتا ہے۔ کیونکہ اگر ہم باقاعدہ تجزیہ کریں تو ثابت ہو جاتا ہے کہ ہر قسم کا حظ ذہن ہی سے متعلق ہوتا ہے۔

سیزروتی (۱۷۳۰-۱۸۰۸) نے ایک طرف اپنے زمانے کے لٹ گیتوں کا گہرا مطالعہ کیا اور دوسری طرف قدیم شاعری خصوصاً ہومر کی شاعری کے علاوہ اسے تنقید کے قدیم اور جدید نظریات پر بھی کافی عبور تھا۔ اس نے اپنی تحریروں میں تنقید اور جمالیات کے اکثر مسائل مثلاً شاعری کی ابتدا، المیہ سے حظ کا حاصل ہونا، حسن و جمال، اسلوب، فصاحت و بلاغت وغیرہ پر مفصل بحث کی۔ وہ اپنے جمالیاتی نظریات میں اپنے ہم وطن ویچو سے کافی متاثر تھا۔ لاموتے پر بحث کرتے ہوئے اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے اس پر ویچو کا اثر صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے وہ لکھتا ہے کہ "وہ منطق کا ماہر تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ شاعری کی منطق، عام منطق سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ زبردست ذہانت کا مالک تھا، لیکن وہ صرف ذہانت کا قائل تھا اور وہ عریانہ نثر اور شاعری کے زبردست فرق کو محسوس نہ کر سکتا تھا۔ اصل ہومر اپنی تمام لطیف خامیوں کے باوجود اس کے اصلاح شدہ، اعتدال پسند اور خوبیوں کے مالک ہومر سے زیادہ قابلِ ستائش ہے" شاعری کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری "فنِ لطیف

ہے جو فطرت کو ذہنی تصاویر، تخیل، جذبات اور ہم آہنگی کے ذریعہ بیان کرتی ہے اور اس کی خامیوں کو دور کر کے اسے بہتر اور مکمل طریقے سے پیش کرتی ہے۔ بیز روتی ایک کتاب تصنیف کرنا چاہتا تھا جس کے شروع میں وہ ہم یہ فرض کریں گے کہ ایک ایسا بھی زمانہ تھا کہ اس زمانے تک شاعری اور اس کا فن عالم وجود میں نہیں آئے تھے۔ اور پھر یہ بتلانے کی کوشش کریں گے کہ کس طرح ایک عقلمند اور با ذوق انسان اس قسم کے فن تک پہنچ سکا تھا اور کن طریقوں سے اس نے اس فن میں کمال حاصل کر لیا تھا۔ اس طرح ہر شخص خود اپنی آنکھوں سے شاعری کو بڑھتے اور پھلتے پھولتے دیکھ سکے گا۔ اس طرح شاعری کے متعلق جو نظریہ ہم پیش کریں گے۔ اس کی تائید اس کے ذاتی احساسات بھی کر سکیں گے۔[1]

اس صدی میں ہمیں اطالیہ میں چند اور بھی ایسی شخصیتیں ملتی ہیں جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر بحث کی ہے۔ لیکن ان کے خیالات میں نہ کوئی نئی بات ہے اور نہ ہی کچھ گہرائی اور گیرائی۔ بتی نیلی (۱۷۱۸-۱۸۰۸) نے اپنی تصنیف میں شاعری کے ولولے کے چھ درجے قرار دئے ہیں رفعت، کشف، تیزی، قدرت، اور حیرت، ہیجان اور ان صفات کو دوسروں میں منتقل کر دینا۔

ماریہ پاگانو (۱۷۴۸-۱۷۹۹) ویچو کے بعض نظریات کو اپنے زمانے کے فلسفہ محسوسیات کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے تاریخی طور پر فن کے دو دور ہیں، تخیلی ہیئت کا دور اور حسی حفظ کا دور۔ ابتدا

---

[1] کروچے ۲۲۱

میں فنونِ لطیفہ کا مقصد تخلیقِ حسن نہ تھا بلکہ ان کا اصل مقصد فطرت کی صحیح نقالی تھا۔ دلربائی سے زیادہ ان کے پیشِ نظر جذبہ اظہار تھا۔ قدیم ترین شاعری میں بلکہ غیر متمدن اقوام کے لوک گیتوں میں بھی بہت ہی گہرے قسم کا سوز و گداز ملتا ہے۔ ان میں ہیجانات کو بالکل فطری انداز سے پیش کیا جاتا ہے یہاں تک کہ ان میں الفاظ کی آواز بھی ان اسماء اور افعال سے مشابہت رکھتی ہے جنھیں یہ الفاظ پیش کرتے ہیں۔ لیکن کمال کا زمانہ اس وقت آیا جب فطرت کی اصل نقل، حسن، ہم آہنگی اور ترتیب کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی۔ جب ذوق نکھر گیا اور جب سماج تمدن کے اعلیٰ معیار تک پہنچ گیا۔“[1]

---

[1] کروچے ص ۲۴۲

باب ۱۱

کانٹ اور شلر

کانٹ (۱۷۲۴ء - ۱۸۰۴ء) انیسویں صدی عیسوی میں کانٹ کے فلسفہ کو جو اقتدار نصیب ہوا ہے وہ بے مثال ہے۔ کسی عہد میں کوئی دبستانِ فکر عروج کے اس مقام تک نہیں پہنچا۔ تقریباً ساٹھ سال تک خاموشی اور خلوت گزینی کی زندگی بسر کرنے کے بعد کونگسبرگ کے اس پراسرار سکاٹ نے دنیا کو جھنجھوڑا کر خوابِ اعتقاد سے بیدار کیا۔ ۱۷۸۱ء میں اس کی مشہور تصنیف "انتقادِ عقلِ محض" شائع ہوئی اور اس دن سے لے کر آج تک تمام فکری قیاس آرائیوں پر اسی کے انتقادی فلسفہ کی حکمرانی مسلم رہی ہے۔ ۱۸۴۸ء میں رومانی تحریک شروع ہوئی تو عارضی طور پر شوپن ہار کے فلسفہ کو عروج حاصل ہوا۔ ۱۸۵۹ء میں ارتقاء کا نظریہ ہر چیز کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے گیا۔ اور جب انیسویں صدی ختم ہونے کو آئی تو نطشے کی سرور انگیز بت شکنی مرجعِ نظر تھی۔ لیکن سچ پوچھئے تو یہ باتیں فرعی اور سطحی تھیں۔ سطح کے نیچے کانٹ کی تحریک خاموشی سے رواں دواں تھی۔ اس تحریک کا دھارا گہرا بھی ہو گیا اور وسیع بھی، اس کی قوت میں ذرا بھی کمی واقع نہ ہوئی اور آج کانٹ کے بنیادی نظریات، ارتقا یافتہ فلسفہ کے مسلمات میں داخل ہیں۔"[1] شوپن ہار کے

---

[1] داستانِ فلسفہ جلد دوم ص ۱۱

خیال میں "انتقاد" جرمن ادب میں اہم ترین تالیف ہے۔ ڈیورانٹ رقمطراز ہے ہیگل نے سپی نوزا کے متعلق جو کچھ کہا تھا، کانٹ پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ فلسفی بننا ہو تو کانٹ کا مطالعہ کیجئے۔"

جمالیات پر کانٹ ۱۷۶۴ء میں ایک تصنیف "جذبہ جلال و جمال پر خیالات" پیش کر چکا تھا لیکن اس کی مشہور تصنیف "انتقاد قوت تصدیق" ۱۷۹۰ء میں شائع ہوئی۔ اس سے پہلے کانٹ بہت فروق و امتیازات قائم کر چکا تھا۔ اور بطریق عمل اس کے لئے نتائج اخذ کرنے کے واسطے ضروری تھا۔ ایک طرف مظاہر اور اعیان اشیاء میں فرق قائم کیا گیا تھا اور دوسری طرف ارادے کی خودمختاری اور فطرت کے جبر میں۔ لیکن اس تصنیف میں وہ ان تمام فروق کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کانٹ کے تینوں انتقادوں میں سے انتقاد تصدیق سب سے زیادہ دلچسپ بھی ہے اور مشکل بھی۔ یہ اپنے موضوع کے لحاظ سے باقی دو انتقادوں کے مقابلے میں وسیع بھی بہت ہے۔ اس میں تجربی تحقیق اور فہم کے ان اولیاتی اصولوں کے تعلق پر بحث ہوئی ہے جن کو اس نے پہلے انتقاد میں واضح کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں عالم آزادی اور عالم فطرت کے درمیان کی خلیج کو پاٹنے کی کوشش بھی ہوئی ہے۔ جس کو اس نے دوسرے انتقاد میں بیان کیا ہے۔ پھر اس میں جمالیات، اور اصول میکانیت و غائیت کے متخالف دعووں کے تصادم کے اصول کی تشریح بھی ہوئی ہے۔ . . . جمالیات کے جدید نظریات سب کے سب ان تفریقات پر مبنی ہیں جن کو سب سے پہلے کانٹ نے واضح کیا . . . . یہ تمام تصنیف ایک صوری نظام اور بحثی موضوع کا عجیب و غریب

مجوحہرین گئی ہے۔ خود کانٹ اپنی اس تصنیف کو اپنے تمام نظامِ فلسفہ کی کامیاب تائید و حمایت سمجھتا تھا، اس وجہ سے کہ اس میں وہ مسائل و موضوعات متحد ہو جاتے ہیں جن میں کہ وہ اس سے قبل کلی علیحدگی پیدا کر چکا تھا[1]۔ کانٹ نے محسوس کر لیا تھا کہ عقل نظری اور ارادہ (عقل عملی) کے درمیان ایک خلا سا رہ گیا ہے۔ دونوں میں آخر ربط کیا ہے؟ کانٹ کو خیال ہوا کہ اگر اس خلیج پر ایک پل نہ تیار کر لیا گیا تو اس کا تمام فلسفہ کمزور و ناقص رہ جائیگا۔ چنانچہ اس نے تنقید تصدیق میں ایک تیسرا جوہر پیدا کیا جو جمالی حس ہے اور عقل و ارادہ کے درمیان کی کڑی ہے۔ یہ حس، عقل اور ارادہ دونوں سے مختلف ہے اور ایک جداگانہ ہستی رکھتی ہے۔ جمالی حس، عقل اور ارادہ میں صرف ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ تینوں کی بنیاد کلیتہً ذہنی ہے۔ عقل حقیقت کی تلاش کرتی ہے، ارادہ خیر کی اور جمالی حس حسن کی۔ لیکن جس طرح حقیقت اور خیر ذہن کی خودساختہ صورتیں ہیں اسی طرح حسن بھی ذہن ہی کی پیدا کی ہوئی صورت ہے۔ جمالی حس سے باہر حسن کا کوئی وجود نہیں ہے[2]۔ انتقادِ قوتِ تصدیق کے شروع میں کانٹ جمالیات پر بحث کرتا ہے اور بعد میں میکانیت اور غائیت پر۔ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے اس کے متعلق ہیگل کا تو طرز ہے "جمالیات پر سب سے پہلے کانٹ نے جچی تلی بات کہی ہے"۔ اسی طرح شیلنگ کے خیال میں صرف وقت اُس صداقت اور تحقیق کو پوری طرح ظاہر کر سکے گا جس کی تخم ریزی کانٹ نے اپنی لافانی تصنیف "انتقادِ قوتِ تصدیق" میں کی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف کچھ مفکرین ایسے بھی ہیں جو کانٹ کے نظریات کی فضیلت کے قائل ہیں اور نہ ہی جدت کے۔ وہ کانٹ کے

---

[1] لنڈنسے ص ۱۲۷ - ۱۲۹ [2] مجنوں ص ۷۷

جمالیاتی افکار کو بجیسن، ایڈلسین، بام گارٹن، ویکو، میورا توری وغیرہ کے نظریات
کا صرف پرتو سمجھتے ہیں۔ کروچے لکھتا ہے "ویکو کے بعد یورپ میں حقیقی نابغہ
امانوئیل کانٹ تھا۔ . . . کانٹ نے مسائل فلسفہ پر اس نقطہ سے بحث شروع
کی جہاں ویکو نے انہیں چھوڑا تھا۔ . . . یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں کہ
اس نے پیشرو کے مقابلے میں ان مسائل کو کس حد تک آگے بڑھایا اور کس حد
تک وہ اس کے معیار تک بھی نہیں پہنچ سکا ہم اپنے آپ کو صرف جمالیاتی مسائل
کی بحث تک محدود رکھیں گے" اس کے بعد کروچے رقمطراز ہے۔ "جمالیاتی مسائل
پر ایک اجمالی نظر ڈالنے کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ جرمنی میں فکر کو آگے بڑھانے
میں کانٹ کی اہمیت مسلم ہے اور وہ کتاب جس میں اس نے جمالیاتی مسائل
کو پیش کیا ہے اس کی بہترین تصانیف میں سے ایک ہے۔ اور اگرچہ جمالیات
کی ان تاریخوں میں جو جرمن نقطۂ نگاہ سے لکھی گئی ہیں اور جن میں سولہویں صدی
سے اٹھارویں صدی تک یورپ میں فکر کے ارتقا کو بہت حد تک نظر انداز کر دیا
گیا ہے، کانٹ ایک ایسا مفکر معلوم ہوتا ہے جس نے جمالیاتی مسائل کو دریافت
کیا اور انہیں حل کیا یا ان کے حل تک ہماری رہنمائی کی۔ لیکن ایک غیر متعصب
اور مکمل تاریخ میں جس کا مقصد حقائق پر ایک گہری نظر ڈالنا، اور ایک کتاب
کی مقبولیت یا ایک قوم کی تاریخی اہمیت سے مرعوب ہونا نہ ہو، بلکہ خیالات
اور نظریات کی حقیقی وقعت کا اندازہ لگانا ہو، کانٹ کے متعلق جو کچھ فیصلہ کیا
جائے گا وہ بہت مختلف ہوگا۔ ویکو کی طرح وہ اپنے نظریات میں انتہا پسند
تھا اور انہیں کی رہنمائی میں اس نے جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ

ویکو سے اس بات میں زیادہ خوش نصیب تھا کہ اس کے پاس گذشتہ مباحث اور دلائل کا ایک زبردست مجموعہ موجود تھا اور اس نے ان سے کافی استفادہ کیا تھا۔ لیکن وہ ویکو سے اس بات میں مختلف بھی تھا اور کم کامیاب بھی کہ وہ نہ ایک صحیح نظریہ تک پہنچ سکا اور نہ ہی وہ اپنے خیالات کو نظم و ترتیب کے ساتھ پیش کر سکا۔"[1] اس کے بعد کروچے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس میدان میں کانٹ، متقدمین خاص طور پر والف، باؤم گارٹن اور میئر سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح کروچے کا معنوی شاگرد ای۔ ایف۔ کیرٹ لکھتا ہے "اگر کچھ نکتہ چین یہ خیال کرتے ہیں کہ کانٹ نے ہیوم کی تعلیمات کو نیست و نابود کرنے کے بجائے اسے صرف منظم و مربوط کر دیا تو اس خیال میں اس سے زیادہ صداقت پوشیدہ ہے کہ کانٹ کے نظریۂ حسن میں ترتیب کے سوا ہر چیز انگریز متفکرین کے یہاں سے اخذ کردہ ہے۔" وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ کانٹ کی جمالیات میں نئے خیالات کا فقدان ہے۔ وہ اپنی کتاب 'نظریۂ حسن' میں کانٹ پر بحث کرتے ہوئے حاشیے میں بار بار قاری کی توجہ اس طرف مبذول کراتا رہتا ہے کہ کانٹ نے یہ نظریہ کسی نہ کسی انگریز مفکر سے لیا ہے۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ کانٹ کے بعض جمالیاتی افکار اپنی ابتدائی شکل میں ہمیں متقدمین کے یہاں بھی ملتے ہیں مثلاً کانٹ جمالیاتی حظ کے بے غرض ہونے پر بہت زور دیتا ہے۔ کانٹ سے پہلے شیفٹسبری، ہچیسن اور لارڈ کیمز بھی اس خیال کو پیش کر چکے ہیں اس طرح کانٹ کا جمالیاتی تصدیق کو بلاواسطہ اور غیر ذہنی

---

[1] ع۔ مجنوں ۲۷۲ - ۲۷۳

قرار دینا بھی کوئی نئی بات نہیں۔ کانٹ حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ حسن کی یہ تقسیم بھی ہمیں اکثر مفکرین کے یہاں ملتی ہے۔ کانٹ کا نظریۂ جلال، برک اور ایڈیسن کے نظریۂ جلال سے کچھ حد تک مشابہ ہے۔ اور اس کا نظریۂ کمال بام گارٹن وغیرہ سے لیکن سوال یہ نہیں ہے کہ کانٹ نے اپنے متقدمین سے کس قدر استفادہ کیا۔ متاخرین کا اپنے متقدمین سے استفادہ نہ کرنا ناممکن ہے۔ افلاطون ہو یا ارسطو، کانٹ ہو یا ہیگل، ہر مفکر دوسروں سے کچھ نہ کچھ حاصل کرتا ہے۔ بغیر اس استفادہ کے کسی قسم کی ترقی بھی ممکن نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کانٹ نے دوسروں سے جو کچھ حاصل کیا، کیا صرف اسی پر اکتفا کی۔ یا ان افکار کو آگے بھی بڑھایا۔ اس نے انہیں مربوط اور منظم کر کے ایک اعلیٰ نظام فکر کی شکل میں پیش کیا یا نہیں؟ کانٹ نے مختلف، متضاد اور متناقض نظریات کو اپنے نظام فکر میں اس طرح سمویا کہ ان میں ایک تسلسل، ربط و نظم پیدا ہو گیا۔ علاوہ ازیں اس نے کچھ وہ نظریات بھی پیش کئے جو صرف اس کے اپنے تھے۔ جن حقیقتوں تک دوسروں کی نگاہ نہ پہنچ سکی تھی کانٹ نے ان کو پیش کیا۔ اور اس طرح پیش کیا کہ متاخرین ان نظریات پر غور و خوض کرنے پر مجبور ہو گئے۔ اتفاق اور اختلاف تو علمی دنیا میں ایک عام بلکہ ضروری چیز ہے۔ اصل چیز تو ان مسائل کو زیرِ بحث لانا ہے اور کانٹ نے اس سلسلے میں جو کچھ کیا اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

ذہنی عمل کو وقوف، احساس اور ذوق عمل میں تقسیم کرنے کی ابتدا کانٹ نے کی تھی۔ اس نے اپنی تینوں مشہور تصانیف "انتقاد عقل محض" "انتقاد عملی عقل" اور "انتقاد قوت تصدیق" میں ذہنی عمل کے ایک ایک پہلو سے بحث

کی ہے۔ "انتقاد تصدیق" میں احساس کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ جو وقوف اور ذوق عمل کے درمیان ذہنی عمل کا ایک نہایت عجیب جمال۔ جلال اور فن کا کا تعلق ذہنی عمل کے اسی پہلو سے ہے۔ اس کا تعلق نہ تو مجرد عقل سے ہے اور نہ اخلاقی تسکین سے۔ یہ نہ ادراک میں ہماری مدد کرتا ہے اور نہ ہی آگہی ہیں۔ بلکہ یہ عقل اور عمل کا مقام اتصال ہے۔ اور اس کا کام ادراک سے پیدا شدہ تاثر کو پیش کرنا ہے۔ اور یہ تاثر جمالیاتی تصدیق کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

کانٹ کے لحاظ سے جمالیاتی تصدیق اس تصدیق کو کہتے ہیں جس میں ہم کسی منظر کو حسین یا عظیم الشان کہتے ہیں۔ لیکن آخر کسی شے کو حسین کہنے کی وجہ کیا ہے " اس بات کا فیصلہ کرنے کے لئے کہ کوئی چیز حسین ہے یا نہیں، ہم اپنی فہم کے ذریعے شے مدرکہ کی طرف رجوع نہیں کرتے بلکہ اس کے تصور کو تخیل کے ذریعہ (جس میں فہم بھی غالباً معاون و مددگار ہوتی ہے) موضوع اور اس کے حظ اور الم کے جذبات سے مختص کرتے ہیں۔ اس لئے ذوق کی تصدیق، وقوفی تصدیق نہیں ہے۔ بنابریں وہ منطقی تصدیق نہیں ہوتی بلکہ جمالیاتی تصدیق ہوتی ہے"[1]

جمالیاتی تصدیق میں کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو اسے دوسری تصدیقات سے ممیز کرتی ہیں۔ اس کا انحصار معروض کے حقیقی وجود پر نہیں ہوتا بلکہ ہمارے ادراک، تصور یا تخیل پر ہوتا ہے، اس لئے یہ موضوعی ہوتی ہے۔ لیکن موضوعی ہوتے ہوئے بھی یہ کلی ہوتی ہے۔ حسن آزاد کی نسبت ہم جو تصدیق قائم کرتے ہیں وہ نفسی اور ذاتی ہوتی ہے کیونکہ وہ ہمارے تصور سے متاثر ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس سے

---

[1] انتقاد تصدیق ص

یہ لازم نہیں آتا کہ وہ کلی یا عمومی صحت و صداقت سے محروم ہے۔ کیونکہ یہ تاثر ایک ایسی چیز سے متعین ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے یعنی قوائے وقوف ادراک حسی اور ملکہ فہم کی باہم موافقت ـــ جمالیاتی تصدیقات یا تصدیقات ذوق قابل ثبوت نہیں ہوتیں وہ ادراک بلا واسطہ کی موجودگی میں پیدا ہوتی ہیں ان کی عمومی صداقت مثالی ہوتی ہے یعنی وہ عام قواعد کے ذریعے سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ مثالوں کے ذریعے سے۔ اسی لیے جمالیاتی تنقید ایک فن ہے اور سائنس یا علم نہیں "[1]

جمالیاتی حظ بے غرضانہ اور آزاد ہوتا ہے اور وقوف کا آزادانہ عمل اس کا ماخذ ہوتا ہے۔ جمالیاتی تصدیق کسی خارجی تصور سے متعین نہیں کی جاتی۔ جمالیاتی تصدیق آزاد ہونے کے ساتھ ساتھ بے غرض بھی ہوتی ہے حسین شے اور ہمارے مقاصد میں اگر کوئی تعلق ہے تو اس شے کے حسن پر اس تعلق کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ لہٰذا جمالیاتی تصدیق کسی قسم کے قوانین سے متعین نہیں کی جا سکتی۔ یہ ہمیشہ انفرادی اور بلاواسطہ ہوتی ہے۔ اور حسن کا بلاواسطہ احساس، ذوق کے قواعد یا قوانین سے کہیں زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جمالیاتی تصدیق اگرچہ آزاد ہوتی ہے لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے یہ کلی صداقت کی مدعی بھی ہوتی ہے ہم کانٹ کے اس نظریہ کو ان الفاظ میں بھی پیش کر سکتے ہیں کہ فن بامعنی ہوتا ہے لیکن اس کے کوئی خاص معنے نہیں ہوتے۔ یہ غیر مقصدی مقصد کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے معنوں کو نہ تو علمی تصدیق کی شکل میں تحویل کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کو اس کی صورت سے مجرد کیا جا سکتا ہے۔ لیکن بلا صف

---

[1] لنڈنر ص ۱۱۷

اس کے فن بامعنی ہوتا ہے۔ اب رہا یہ واقعہ کہ جمالیاتی تصدیق آزاد بھی ہوتی ہو اور کلی صحت
کی مدعی بھی ہے تو اس کی توجیہ کانٹ اس طرح کرتا ہے کہ حسین شے وہ ہوتی ہے
کہ جس پر غور و فکر کرنے سے عقل کے دو قویٰ یعنی تخیل اور فہم اپنی مناسب نسبت
میں متہیج ہو جاتے ہیں اور ان میں جان پڑ جاتی ہے ہر علم کو تخیل اور فہم کی ضرورت ہوتی
ہے۔ مقدم الذکر تو گویا اشیاء کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات دریافت کرنے کی قوت
ہے اور موخر الذکر تصورات کے ذریعے تخیل میں وحدت پیدا کرتا ہے اور اس کے
لئے قواعد مہیا کرتا ہے۔ سائنس میں تخیل فہم کے ماتحت ہوتا ہے کیونکہ سائنس قطعیت
اور صحت کو مدنظر رکھتی ہے۔ فن میں تخیل آزاد ہوتا ہے لیکن باوجود اس کے فن اشیاء
کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات کو دریافت کرنے کے ہم معنی نہیں۔ اس میں بھی
ایک مخصوص وحدت ہوتی ہے۔ یہ تنوع، وحدت کی مناسب ترین نسبت کو پیش نظر
رکھتا ہے۔ اس حقیقت پر افراد کے طبائع مختلفہ کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اسی وجہ سے
جمالیاتی تصدیق کلی صحت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔ [1]

کانٹ نے حسن کی چار حدیں متعین کی ہیں اور اس طرح گویا حسن کی ایک تعریف
پیش کی ہے۔ ان چار حدوں میں سے دو سلبی ہیں اور دو ایجابی۔ سلبی حدود میں سے
پہلی حد یہ ہے کہ اس چیز کو حسین کہتے ہیں جو بغیر کسی غرض و غایت ہم کو مسرور اور
محظوظ کر سکے۔ یہ لذتیوں اور افادیوں کے نظریۂ حسن کی تردید ہے۔ (۲) وہ چیز حسین
ہے جو بغیر کسی خاص تصور کے ہم کو مسرور کر سکے۔ یہ عقلیت کے حامیوں کا جواب
تھا۔ اس طرح کانٹ نے ایک ماورائی عالم کا وجود تسلیم کیا جو ایک روحانی عالم ہے

---

[1] کیرٹ، ص ۱۳۵-۱۳۶

اور جو جسمانی لذات، مادی نفع و ضرر اور عقلی تصورات کے حدود سے بالاتر ہے۔ حسن کی دو ایجابی حدیں یہ ہیں۔ (۱) وہ چیز حسین ہے جو بظاہر ایک انتہا کا پتہ دے، لیکن دراصل کہیں کوئی انتہا یا غایت نہ ہو۔ (۲) وہ چیز حسین ہے جو انبساط کلی کا سبب ہو سکے۔

کانٹ صفاتی اعتبار سے حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے آزاد اور متوسل۔ آزاد حسن مقصد یا افادیت پر مبنی نہیں ہوتا۔ اس کا انحصار صرف ہیئت پر ہوتا ہے قدرتی مناظر، پھول، بیل بوٹے، خالص راگ آزاد حسن کی مثالیں ہیں۔ اس قسم کے حسن میں ہم ہیئت سے بلاواسطہ محظوظ ہوتے ہیں ایک گلاب کے پھول سے لطف اندوز ہونے کے لیئے ہمارے واسطے ماہر نباتات ہونا ضروری نہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ اس کے خیال میں ایک پھول کے مختلف حصوں کے متعلق علمی معلومات اور اس کی افادیت اس کے حسن سے آزادانہ اور بلاواسطہ محظوظ ہونے میں سدراہ ثابت ہوسکتی ہیں ایک سائنسدان ایک پھول کا ادراک غیر مقصدی مقصد، کے تحت نہیں کرتا بلکہ اس کے پیش نظر ایک خاص مقصد ہوتا ہے اور اس کا ادراک اس مقصد ہی سے متعین ہوتا ہے۔ وہ اس کے حسن سے آزادانہ اور بلاواسطہ طور پر محظوظ نہیں ہو سکتا۔ بلکہ اگر وہ اس سے محظوظ ہوتا بھی ہے تو اس مقصد کے توسل سے۔ مکانات، محلات عبادت خانوں میں متوسل حسن پایا جاتا ہے۔ متوسل حسن میں ہیئت کے خالص حسن کے ساتھ ساتھ مقصد بھی ہمارے پیش نظر ہوتا ہے اور یہ دونوں صفات مل کر جمالیاتی تجربہ کا موجب ہوتی ہیں۔ متوسل حسن، آزاد حسن کی طرح خالص تو نہیں ہوتا لیکن اس کی افادیت اور مقصدیت کی بنا پر اس کی وقعت سے انکار بھی نہیں کیا

جا سکتا۔ اور اگر یہ مقصد اخلاقی ہو تو اس کی وقعت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ انسانی صورت کا حسن، متوسل حسن ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کے لئے انسان کا تصور مقدم ہوتا ہے۔ ایک انسان کے انسان نظر آنے کی وجہ ایک تو جسمانی طور پر اس کا دوسرے انسانوں سے مشابہ ہونا ہے لیکن اس کے انسان ہونے کی اصل وجہ یہ ہے کہ وہ انسانی فرائض مثلاً خدمت خلق، امن کے لئے کوشش، خیر کے لئے جدوجہد بدرجہ اتم پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اس طرح متوسل حسن اپنی اعلیٰ ترین صورت میں اخلاقی اقدار کا حامل ہوتا ہے۔

ان معروضات سے بھی جن میں جلال کی صفت پائی جائے ہمیں حظ کا ایک بے غرضانہ تاثر حاصل ہوتا ہے۔ لیکن یہاں یہ عمل کچھ پیچیدہ ہوتا ہے۔ عظیم الشان ناقابلِ پیمائش، وسعت یا قوت میں لامحدود مظاہر سے ہمارا ملکۂ ادراک مغلوب ہو جاتا اور ہمارا وقار دب جاتا ہے۔ اس تاثر کی بنا پر ہم محدود و محسوس کو ترک کرنے کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ اور ہم اپنے اندر ایک ایسی قوت محسوس کرتے ہیں جو کسی قسم کی حدود کی پابند نہیں، ہم لامحدود تصورات قائم کر سکتے اور غیر مشروط اطلاقی قانون وضع کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ مزید برآں ایک عارضی رکاوٹ کے بعد، فطرت کی عظیم الشان قوتوں کے روبرو ہمارے اندر ایک اعلیٰ قسم کا ادعائے ذات پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ خیال ٹھیک نہیں ہے کہ حقیقی جلال خارجی مظاہر میں پایا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مظاہر ہمارے اندرونی جلال کو بیدار کرنے کا ایک موقع مہیا کرتے ہیں۔ یہاں بھی کلی صداقت کی تصدیقات قائم ہو سکتی ہیں۔ کیونکہ جلال کے متعلق جو تصدیقات ہیں وہ بھی ایک ایسے تاثر پر مبنی ہیں جو ہر ترقی یافتہ انسان

میں پیدا ہو سکتا ہے۔ حسین مظاہر کی طرح عظیم مظاہر میں بھی فطرت خود اپنے قوانین پر عمل کرتے ہوئے ہمارے اندر ایک ایسے حظ کا احساس پیدا کر دیتی ہے جو ہر قسم کی خود غرضی سے پاک ہوتا ہے۔ یہ امر معنی خیز ہے خصوصاً اس لحاظ سے کہ جمالیاتی تاثر اپنی بے غرضی کی وجہ سے اخلاقی تاثر سے مشابہ ہوتا ہے۔ فنی طور پر جو چیز تخلیق کی جاتی ہے وہ عام طور پر اچھی تسلیم کی جاتی ہے۔ اور نمونے کا کام دے سکتی ہے[۱]۔ کانٹ شروع میں حسین اور جلیل میں کسی ترکیبی ربط کا قائل نہیں تھا۔ لیکن اپنے آخری مباحث میں اس نے حسن کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کے لحاظ سے حسن اور جلال میں ایک ربط موجود ہے۔ لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جلال کو حسن کی ایک نوع سمجھتا ہے۔ بلکہ یہ دونوں ہی جمالیاتی تصدیق کی انواع ہیں۔ لیکن اس کے نزدیک صرف حسن محاکمہ ذوق سے تعلق رکھتا ہے اور جلال کی بنیاد ذہانت کے جذبہ پر استوار ہے یہ دونوں اس امر میں متفق ہیں کہ ان کے احساسات موضوعی کلی اور جزوی طور پر عقلی ہوتے ہیں، اور یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہر ایک جمالیاتی تصدیق میں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ان کا تعلق اپنے معروضات سے ہے یہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ حسن کا دارومدار ہیئت وصورت پر ہوتا ہے لیکن جلال صورت اور ناصورت دونوں پر مبنی ہو سکتا ہے موخر الذکر اصطلاح سے اس کی مراد فقدان صورت سے بھی ہے اور بدصورتی سے بھی، اور یہ ہمیشہ ہماری قوت محاکمہ سے مزاحمت کرتا ہے لہٰذا اس طرح ناموافق اور ہم آہنگ ہونے کے بجائے اس سے متناسب

---

[۱] لنڈنر ص ۱۱۷ - ۱۱۸

ہوتا ہے۔ اس بنا پر جلال، حسن سے زیادہ موضوعی ہوتا ہے۔[1]

کانٹ کے لحاظ سے ماہیت فن کا تفہیم اخلاقی نظریئے کے لیئے بہت اہم ہے کیونکہ جمالیاتی تصدیق بے غرض ہوتی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ جمالیاتی حظ خواہش سے بے نیاز ہے۔ جمالیاتی حظ میں ہم محض اپنے رجحانات ہی سے متعین نہیں ہوتے کیونکہ تمام انسانی فعلیتوں میں سے فن ہی آزاد اور تکوین ہے۔ فن کا تلذذ اس لیئے نہیں ہوتا کہ اس سے ہماری انفرادی خواہشات یا ہمارے مقاصد پورے ہوتے ہیں۔ ہم مثل ایک ایسی چیز متلذذ ہوتی ہے۔ جو کلی و عمومی ہے اس طرح فن اس عقیدے کے منافی ہے جس کو کانٹ نے "انتقادِ عملی عقل" میں اختیار کیا ہے یعنی یہ کہ ہم اپنی ظاہری فطرت کے غلام ہوتے بغیر اپنی مسرت کا پیچھا نہیں کر سکتے۔ یہ ایک بے غرض تلذذ ہے اور خیر میں بے غرض مسرت کے امکان کا شاہد عادل اسی طرح عظیم مظاہر کی قدر دانی میں ہماری کمزوری اور قدرت کی وسعت اور زبردست طاقت کا تقابل ہم میں ایک اذعان کا باعث ہوتا ہے جس کے ساتھ اخلاقی قانون کی اور زیادہ زبردست طاقت کی مسرت شامل ہوتی ہے۔ اس طرح فن اخلاق کی علامت بن سکتا ہے۔ غرض ہم دیکھتے ہیں کہ "انتقادِ قوت تصدیق"، "انتقادِ عملی عقل" کی تعلیمات کی سختی کو بہت کچھ نرم کر دیتا ہے۔[2]

گوئٹے (۱۷۴۹-۱۸۳۲) کے زمانے میں جرمنی میں رومانی تحریک شروع ہو کر کافی مقبول ہو چکی تھی اور فرانس اور انگلستان بھی اس تحریک سے کافی متاثر ہوئے تھے۔ گوئٹے نے بھی اپنے ابتدائی ایام میں اس تحریک سے اثر قبول کیا

---

[1] اونکن ۔ ص ۲۷۵-۲۷۶ [2] لنڈز ۔ ص ۱۳۹

فاؤسٹ کا پہلا حصہ شائع ہونے تک وہ اس تحریک کے زیر اثر نظر آتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے ہی سے اس کا رجحان کلاسیکیت کی طرف ہو چکا تھا۔ اور رفتہ رفتہ وہ رومانیت کا مخالف اور کلاسکیت کا زبردست حامی بن گیا۔ ادب کے علاوہ وہ مصوری اور سنگتراشی میں بالخصوص رومانی نظریات کا مخالف تھا۔ ”میں کلاسک کو صحت مند اور رومانی کو مریض کہتا ہوں۔۔۔ موجودہ تخلیقات کی زبردست اکثریت رومانی ہے، اس وجہ سے نہیں کہ یہ تخلیقات نئی ہیں بلکہ اس بنا پر کہ وہ ناقص، سقیم اور مریضانہ ہیں۔ اس کے برخلاف قدیم تخلیقات کلاسک ہیں، اس وجہ سے نہیں کہ وہ قدیم ہیں بلکہ اس بنا پر کہ وہ زبردست، تازہ، باعث مسرت اور صحت مند ہیں۔ اگر ہم کلاسک اور رومان کو ان صفات کی بنا پر ایک دوسرے سے ممیز کریں تو ہم اپنی راہ کو آسانی سے دیکھ سکیں گے۔“ ؎

گوئٹے ایک فنکار بھی ہے اور فن کا نقاد بھی۔ وہ تخلیق اور تنقید دونوں کا مرد میدان تھا۔ اور دونوں میں اس نے گراں بہا اضافے کئے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ بحیثیت فنکار وہ جس رتبہ کا مالک ہے، بحیثیت مفکر اور نقاد وہ اس درجہ تک نہیں پہنچتا۔ ہم اس کے جمالیاتی افکار اور تنقیدی خیالات نہ صرف اس کی تنقیدی تحریروں سے حاصل کرتے ہیں بلکہ اس کی تخلیقات سے بھی اخذ کرتے ہیں

یونانیوں سے لے کر گوئٹے تک ہمیں جمالیات میں قوم اور علم کے

؎ بحوالہ اسٹیتھ ۶۹۸

تعلق کے متعلق عام طور پر دو نقطہائے نظر ملتے ہیں اول فن کو فلسفہ کے تحت قرار دینا دوم فن کو فلسفہ سے بالکل آزاد کر دینا۔ گوئٹے سے ماقبل زمانے میں فن اور فلسفہ کی یہ آویزش اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی۔ لیکن گوئٹے کے یہاں ان دونوں کی یہ تفریق ختم ہو جاتی ہے اور اس کی تخلیقات میں یہ دونوں ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ ان میں کوئی تفریق باقی نہیں رہتی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کی بعض تحریروں میں ہمیں فلسفہ کے خلاف کچھ باتیں مل جاتی ہیں لیکن وہ صرف اس فلسفہ کے خلاف ہے جو انسان کو جد وجہد سے دور رہنے، فطرت سے کوئی واسطہ نہ رکھنے اور اپنی دنیا آپ بسانے کی تلقین کرتا ہے۔ علاوہ ازیں بعض مرتبہ شاعری کے خلاف بھی بہت کچھ کہ جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے یہاں ان دونوں میں کوئی فرق نہیں۔ وہ دقوفی اور تخلیقی صلاحیتوں میں فرق کرنے کا قائل نہیں۔ اس کے یہاں خرد اور تخیل ایک دوسرے سے اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ ان میں تفریق کرنا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے اور اسی میں اسکی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔

حسن کے متعلق گوئٹے کی تحریروں میں سے مختلف اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں، جن سے اس کا نظریۂ حسن واضح ہو سکتا ہے۔ "میرا یہ خیال نہیں ہے کہ فطرت اپنی تمام تخلیقات میں حسین ہے" "ایک تخلیق اس وقت خوبصورت ہوتی ہے جب وہ اپنی ترقی کی انتہا کو پہنچ جاتی ہے" "اویشر نے مجھے سکھایا ہے کہ حسن کا نصب العین سادگی اور سکون ہے" "وہ صحیح اور حقیقی نصب العین، حقیقت کی روح تک پہنچنا ہے۔ لیکن فنکار نہ صرف حسن سے عظیم تر ہوتا ہے بلکہ اپنے فن پارے سے بھی" "عظیم ترین فنکار عامیانہ چیز کو شرافت کا رنگ دینے کے سلسلے میں مجھے

بے باک ہوتے ہیں" اور ہر فنکار بنیادی طور پر دلیر اور بے باک ہوتا ہے "حسن نہ نور ہے نہ ظلمت، یہ تو ایک جھٹ پٹا سا ہے، حق و باطل کے درمیان ایک راستہ۔" حسن ناقابلِ تشریح ہے۔ یہ تو منڈلانے، تیرنے اور چمکنے والا ایک ایسا سایہ ہے، جس کی پرچھائیں تک تعریف کے دام سے بچ نکلتی ہے۔" گوئٹے حسن کے فکری یا عملی تجزیے کا قائل نہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن کا تجزیہ کرنا اسے برباد اور ختم کر دینا ہے۔ "مینڈل زون اور بعض دوسروں نے حسن کو تیتری کی طرح پکڑ کر اس کا مطالعہ کرنا چاہا اور وہ اس ضمن میں بالکل اسی طرح کامیاب ہوئے جیسے کہ وہ تیتری کے سلسلے میں کامیاب ہو سکتے تھے۔ معصوم جانور کپکپاتا ہے اور آزاد ہونے کی کوشش کرتا ہے اور اس جد و جہد میں اس کے چمکدار رنگ غائب ہو جاتے ہیں یا اگر تم اسے اس طرح پکڑے رکھتے ہو کہ اس کے رنگ خراب نہ ہوں تو پھر بھی تمہارے ہاتھ میں ایک خوبصورت جانور کی بجائے ایک سخت اور بدنما نعش باقی رہ جاتی ہے لیکن ایک نعش کو زندگی کی ضرورت ہے۔ کیونکہ زندگی ہی حسین شے کو حسین بنانے کی ذمہ دار ہے۔" "حسن قدرت کے مخفی قوانین کا اظہار ہے جو اس اظہار کے نہ ہونے کی صورت میں ہم سے ہمیشہ پنہاں رہتا۔"

شلر (۱۷۵۹ - ۱۸۰۵) گوئٹے ایک عظیم فنکار تھا اور شلر ایک زبردست مفکر گوئٹے کی فلسفیانہ تحریروں میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو شلر کی تحریروں کا خاصہ ہے۔ اس کا اصل میدان تخلیق تھا۔ اس کے برخلاف شلر کی تصنیفات میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک مفکر کے یہاں موجود ہونی چاہئیں اس کی تصنیفات فلسفہ میں ایک خاص اہمیت کی مالک ہیں اور جہاں تک جمالیات میں اس کے اثر کا تعلق

ہے اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ جرمنی کے انیسویں صدی کے عظیم مفکر اس سے کافی متاثر تھے وہ خود کانٹ اور گوئٹے کے علاوہ جن مفکرین سے متاثر تھا۔ ان میں ہرڈر، ہیوم، لیسنگ، لائبنیز اور ارسطو قابلِ ذکر ہیں۔

کانٹ نے حسن کا موضوعی نظریہ پیش کیا تھا۔ شلر نے کانٹ کے موضوعی نظریے اور داخلی تصوریت سے اختلاف کیا اور اس کے برخلاف حسن کا ایک ایسا نظریہ پیش کیا جسے بہت حد تک حسن کا معروضی نظریہ کہا جا سکتا ہے اس کے لحاظ سے حسن محض ذہن کی پیداوار نہیں ہے بلکہ نظامِ قدرت میں موجود ہے۔ وہ اپنے نظریے کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے "حسن اس لئے بلاشبہ ہمارے لئے معروضی یا خارجی شے ہے، کیونکہ غور و فکر جس کے تحت ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے، اس کی ایک ضروری شرط ہے۔ لیکن یہ بیک وقت ہمارے موضوع یا النفس کی حالت بھی ہے کیونکہ احساس ایسی ضروری شرط ہے جس کے تحت ہی ہم اس کا مشاہدہ کر سکتے ہیں اور اس لحاظ سے ایک صورت بھی ہے کہ ہم اسے فکر میں لاتے ہیں یہ زندگی سے کیونکہ ہم اسے محسوس کرتے ہیں۔ غرضیکہ یہ بیک وقت ہماری حالت بھی ہے اور فعل بھی۔ اور محض اس وجہ سے کہ یہ (یعنی حسن) بیک وقت دونوں میں سے ہر ایک ہے (یعنی حالت بھی ہے اور فعل بھی) اس بات کا کامیاب ثبوت ہے کہ انفعالیت کسی طرح بھی نہ تو فعلیت کو اور نہ مادے۔ صورت، محدودیت اور لامتناہیت ہی کو خارج کر سکتی ہے۔ لہٰذا انسان کی حیاتی غلامی کسی طرح بھی اس کی اخلاقی آزادی کو تباہ نہیں کر سکتی۔۔۔۔۔ ہمیں اس لئے حیاتی غلامی سے اخلاقی آزادی تک جانے کے راستے کو معلوم کرنے کے لئے تذبذب کے عالم میں نہیں رہنا چاہیئے

کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ حسن میں ایسی صورت ضرور پائی جاتی ہے جس میں اخلاقی آزادی یقیناً اس قابل ہوتی ہے کہ وہ حسیاتی غلامی کے ساتھ مل جل کر رہ سکے۔ لہٰذا اپنے آپ کو روح ثابت کرنے کے لئے انسان مادے کو ترک کر دینے پر مجبور نہیں ہے۔ اب دیکھئے! اگر انسان حسیاتی ہوتے ہوئے بھی آزاد ہو سکتا ہے جیسا کہ واقعیت حسن ہمیں سبق دیتی ہے اور اگر آزادی کوئی مطلق اور مابعد الحسیاتی شے ہے جیسا کہ اس کے تصور سے ظاہر ہوتا ہے، تب یہ سوال پیدا نہیں ہوتا کہ حسیات کے حدود عبور کر کے عجردیت تک پہنچتے ہیں، یا اپنے خیال وارادہ میں اپنے آپ کو حسیت کا مخالف بنانے میں وہ کس طرح کامیاب ہو سکتا ہے؟ کیونکہ حسن میں تو یہ بات پہلے ہی سے پایۂ تکمیل کو پہنچ جاتی ہے۔ غرض اب سوال یہ نہیں ہے کہ انسان حسن سے صداقت تک کیسے پہنچتا ہے، کیونکہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ صداقت حسن کا خاصہ ہونے کے باعث اس میں پہلے ہی سے موجود ہوتی ہے۔ بلکہ سوال یہ ہے کہ وہ کس طرح عام حقیقت سے جمالیاتی حقیقت تک اور زندگی کے معمولی احساسات سے حسن کے احساسات تک خود اپنا راستہ بنا لیتا ہے؟" [1]

حسن موضوعی بھی ہے (کانٹ) اور معروضی بھی (شلر)۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کس خاص طریقے سے اپنے آپ کو انسانی ادراک اور فعلیت میں ظاہر کرتا ہے۔ شلر اپنے دو نظریات کے ذریعے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے اول نظریۂ کھیل اور دوم نظریۂ جمالیاتی مشابہت۔ اپنے اور بہت سے نظریات کی طرح شلر اپنے نظریۂ کھیل میں بھی کانٹ سے متاثر ہے۔ کانٹ نے کہا تھا کہ "فن کو محنت

---

[1] ایضاً ۲۱۰ - ۲۹۱

کے مقابلے میں کھیل خیال کیا جاسکتا ہے۔" شلر کے لحاظ سے انسان میں دو جذبات کارفرما ہیں، حسیاتی جذبہ اور صوری جذبہ۔ حسیاتی جذبہ جو ہماری فطرت سے پیدا ہوتا ہے خارج سے ارتسامات حاصل کرتا اور ہمیشہ تغیر کا متمنی ہوتا ہے۔ صوری جذبہ نفس یا خودی کی فعلیت سے پیدا ہو کر باطن میں عمل کرتا ہے۔ اور طمانیت و سکون کا متلاشی رہتا ہے۔ یہ دونوں جذبے ایک دوسرے کے مدمقابل ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے برعکس عمل کرتے ہیں۔ لیکن جب وہ ہم آہنگ ہو کر کام کرتے ہیں تو اس سے ایک نیا جذبہ ہوتا ہے جسے شلر نے کھیل کا جذبہ، کا نام دیا ہے۔ حسیاتی جذبے کا مقصد زندگی ہے، صوری جذبے کا مقصد شکل اور کھیل کے جذبے کا مقصد زندہ شکل ہے جو اپنے وسیع ترین مفہوم میں حسن ہے [۱]

جہاں تک اس کے نظریۂ جمالیاتی مشابہت کا تعلق ہے، اس میں بھی وہ کانٹ سے کافی متاثر ہے کانٹ کا قول ہے کہ انسان اسی نسبت سے تہذیب یافتہ ہوگا جس نسبت سے اس نے جمالیاتی مشابہت کی قدر شناسی سیکھی ہو" شلر حقیقت اور تشبہ کے فرق کو بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "حقیقت اشیاء کا کام ہے اور تشبہ انسان کا" شلر کے لحاظ سے جمالیاتی تشبہ، حقیقت سے بعید ہونے کے باوجود نظر فریب نہیں ہے بلکہ سچا ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنے آپ کو محض تشبہ کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تشبہ آزاد بھی ہے اور ان صفات کی بنا پر جمالیاتی تشبہ نظر فریبی سے ممیز ہے۔ [۲]

شلر کے لحاظ سے جمالیاتی قدر، فن کی ایک ناگزیر شرط ہے۔ فنون لطیفہ اپنے حسین

---

[۱] ناشٹ ۶۲ [۲] ناصر جلد دوم ۷۲

اسلوب کی بدولت قدرت پر فتح پا لیتے ہیں اور مادہ کو لطیف کر دیتے ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی امتیازی شان لامتناہیت ہے۔ وہ ہم کو عالم محسوسات کی زنجیروں سے آزاد کر دیتے ہیں اور ہر قسم کے عقلی یا اخلاقی فرض کے احساس سے سبکدوش کر دیتے ہیں جہاں فنونِ لطیفہ نے اخلاقی درس و تدریس کو اپنا موضوع بنایا ہے وہیں ان میں بدنمائی اور بھدا پن آجاتا ہے اور پھر ان میں کوئی جمالیاتی خصوصیت باقی نہیں رہتی۔ شلر کے خیال میں انسان اور خارجی دنیا کے درمیان چار قسم کے تعلقات ہیں (۱) مادی یا جسمانی (۲) منطقی یا علمی۔ (۳) عملی یا اخلاقی اور (۴) وجدانی یا جمالی۔ ان میں جمالی تعلق تمام دوسرے قسم کے تعلقات سے برتر اور ان پر حاوی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ایک چیز ہماری جسمانی، عقلی یا اخلاقی بہبود کا سبب نہیں ہوتی مگر ہم کو بھلی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کا تعلق ہماری جمالی حس سے ہوتا ہے اور یہ جمالی حس ہر دوسری حس سے ایک ربط بھی رکھتی ہے بہر حال شلر کے یہاں اس کے اس نظرئے کی اس سے زیادہ وضاحت نہیں ملتی اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ جمالی حس سے اس کی کیا مراد ہے۔ کیا یہ کوئی الگ حس ہے یا باقی تمام حسوں کا ایک اختلاط؟ اس کے متعلق شلر خاموش ہے۔

باب ۱۲

رومانیت

لفظ "رومان" ایک اصطلاح کی حیثیت سے کافی وسیع و عریض مفہوم کا حامل ہے۔ ادب میں اس کی حیثیت مسلم ہے۔ لیکن آج تک اس کی حدود متعین نہیں کی جا سکیں۔ مختلف نقادان فن اور تخلیقی فنکاروں نے اسے الفاظ کے دام میں لانے کی کوشش کی ہے۔ مگر آج تک کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ اورن سیٹ رقمطراز ہے "کلاسکیت اور رومانیت دو ایسے الفاظ ہیں جن کی تعریف کرنا انسانی ادراک سے باہر ہے۔ اگر ان کی تعریف کر بھی دی جائے پھر بھی ہم اس تعریف سے مستفید نہیں ہو سکیں گے۔ ممکن ہے کہ ایک ریاضی داں کے لئے کسی چیز کی تعریف کرنا مشکل نہ ہو، لیکن جہاں تک ان دو الفاظ کا تعلق ہے، ان کی تعریف کرنا ممکن نہیں[1] اسی وجہ سے بعض مصنفین تو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ "رومانیت اور کلاسکیت کی تعریف کے کام سے عہدہ برآ ہونے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ ہے۔ کہ اگر ان الفاظ سے ذہنی انتشار پیدا ہوتا ہے تو انہیں ذہن سے محو کر دینا ہی بہتر ہے"۔ بہر حال رومانیت کوئی ایسا لفظ نہیں جسے بے معنی قرار دیا جا سکے۔ رومان اصل میں لاطینی زبان کا لفظ ROMANICE ہے اولاً اس لفظ کا اطلاق ان کہانیوں پر ہوتا تھا۔ جن میں قدیم جنگ آزماؤں کی بہادری، جانبازی، اور تہور کا ذکر ہوتا تھا۔ لاطینی زبان سے یہ لفظ انگریزی زبان میں داخل ہوا۔ آکسفورڈ ڈکشنری

---

[1] روسو اور رومانیت ص ۱

نے یہ لفظ پہلی بار گریول کی تصنیف "حیات سٹڈنی" کے حوالے سے نقل کیا ہے
یہ کتاب ۱۶۲۸ء سے قبل لکھی گئی اور ۱۶۵۲ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کے بعد
ایولم نے اپنی ڈائری میں جس کی تاریخ تحریر ۳ اگست ۱۶۵۴ء ہے، رومان کے
لفظ کو نیچر کے معنی میں استعمال کیا۔ اس کے بعد وہ اس لفظ کو ان خصوصیات کے
اظہار کے لئے استعمال کیا جانے لگا جو رومانوی قصوں کی ہیئت یا مواد سے
متعلق تھیں۔ مثلاً "تخیل کی پرواز، غیر حقیقی واقعات وغیرہ۔ کبھی اس سے مراد
غیر حقیقی اور افسانوی، بھی ہوتا تھا۔ ڈرائڈن، جانسن، اور دیگر نوکلاسیکی نقاد اسے
غیر مستحسن خصوصیات کے اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ انگلستان سے
یہ لفظ فرانس گیا۔ یہاں بظاہر یہ پہلی بار ۱۶۷۵ء میں استعمال ہوا۔ پھر وہاں یہ مقبول
ہو گیا اور اسے فرانسیسی اکادمی نے اپنی فرانسیسی لغت ۱۷۹۸ء میں بھی جگہ دی اور اس کے معنی یہ قرار دیئے
"رومانٹک ان ادیبوں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جو کلاسیکی مصنفوں کے وضع کردہ
قوانین نگارش اور اسلوب نگارش سے ہٹ کر لکھتے ہیں" یہ بالکل نئے معنی تھے
اور یہ نئے معنی دراصل فرانس میں جرمنی سے درآمد ہوئے تھے۔ جرمنی میں جب یہ
لفظ پہلی مرتبہ گیا ہے تو اس سے پہلے ان کی زبان میں ایک لفظ "رومانٹش" موجود
تھا۔ اسے اجاڑ، بیابان اور وحشت ناک مقامات کے بیان کے لئے استعمال کرتے
تھے۔ بعد میں اس نئے لفظ رومانٹک کو نئی اصناف سخن کے لئے، انہیں پرانی
اصناف سے جدا کرنے کی غرض کے لئے استعمال کیا جانے لگا۔ پھر جدید ادب
کو رومانٹک (رومانوی) کا نام دیا گیا۔ . . . لفظ رومانوی کے نئے معانی انگلستان
میں غالباً ۱۸۱۶ء اور ۱۸۲۰ء کے درمیان پہنچے اور مقبول ہو گئے" [۱] یہاں اس

---

[۱] عابد ۱۶۸-۱۶۹

تحریک نے نئی نئی خصوصیات حاصل کیں اور انیسویں صدی کے نصف اول میں ہی ادبی تحریک کا زبردست دورہ دورہ رہا۔

رومانیت دراصل صرف ادبی اصطلاح نہیں ہے۔ کہ اس کی تعریف کر دینے کے بعد اس کا مفہوم پوری طرح ذہن نشین ہو جائے۔ رومانیت ایک عالمگیر تحریک ہے، جس کی بنیادیں ادب پر نہیں بلکہ سماجی، عمرانی معاشی اور معاشرتی حالات پر استوار ہوتی ہیں۔ "رومانیت نے فوقیت عقل، جابر اداروں کے استبداد، پر تصنع ہیئت، قوانین اور طریقوں، مجلسی اور مذہبی رواجوں، جامد خیالات، انداز نظر اور روایات کے خلاف اعلان بغاوت کیا تھا۔ اس تحریک نے عقل کا جانشین ایسے وجدان اور تخیل کو قرار دیا جو جذبات سے مملو ہوں۔ اور نئے تصورات نئے سانچوں، اظہار میں خلوص اور جذبات کی آمیزش، فطرت سے والہانہ لگاؤ اور حسن کے لطیف احساس کی قدر و منزلت بڑھائی" [1]

اس مفہوم میں رومانیت کی ابتدا انگلستان سے ہوئی۔ اس کا آغاز اٹھارویں صدی کے وسط میں ہوا۔ اسکاٹ جیمز لکھتا ہے "تحیر خیز واقعات جو ڈرامائی انداز میں اٹھارویں صدی میں رونما ہوئے، ان حالات کی پیداوار تھے۔ جن کا آغاز پندرھویں صدی میں ہو چکا تھا۔ خیالات کا یہ تضاد بیسویں صدی اور اٹھارویں صدی کے درمیان نہ تھا بلکہ تیرھویں اور بیسویں صدی کے درمیان تھا۔ یہ خطرناک واقعات جو دو ادوار کے درمیان گزرے، اولاً پندرھویں صدی کے گرد گھومتے ہیں اور بعد میں اٹھارویں صدی کے گرد۔ قرون وسطیٰ میں یورپ پر رومن کیتھولک چرچ اور فیوڈل ازم

---

[1] فلسفہ اقبال ۹۰

حکومت کر رہے تھے، جنہیں انقلاب سے نفرت تھی، جو سائنس کے فروغ کو مہلک خیال کرتے تھے، جنہوں نے آزادیٔ رائے اور آزادیِ خیال کو کچل دیا تھا۔ دور آخر میں واقعات بالکل ان کے برعکس رونما ہوئے اور دو ادوار کے درمیان عوام نے قدامت پرستی اور سامراجیت کے خلاف پوری قوت کے ساتھ آخری لڑائی لڑی، سب سے پہلے رومن کیتھولک چرچ کے اقتدار پر ضرب کاری لگی اور اس کے بعد چرچ کا اقتدار ختم ہوتا چلا گیا۔ بادشاہ، برسرِ اقتدار امرا اور روسا سب کے افعال پر کڑی نکتہ چینی ہونے لگی۔ وہ تمام چیزیں جو صدیوں سے قائم تھیں پہلے آہستہ آہستہ اور بعد میں شدت سے ناپید ہونے لگیں۔" جہاں تک ادب پر اس تحریک کے اثرات کا تعلق ہے "یہ تحریک دراصل قدیم ادبیات کے خلاف ایک ردعمل کے طور پر ظہور میں آئی تھی۔ قدماء کا علم انسانی تجربات کے بارے میں محدود تھا، حیاتِ انسانی کے متعلق ان کے نقطۂ نظر میں کوئی وسعت نہ تھی۔ ان کی تخلیقات کی بنیاد تعقل پسندی پر تھی۔ اس تحریک نے جو قدماء کے طریقِ کار کے خلاف ایک احتجاج کے طور پر اٹھی تھی، ہر صنفِ ادب کو متاثر کیا، طنز و مزاح، طربیہ و المیہ، تنقید، ڈرامہ، ناول، نظم غرضیکہ کوئی صنفِ ادب ایسی نہ تھی جس نے اس تحریک کا اثر قبول نہ کیا ہو۔

فرانس میں یہ تحریک اور بھی زیادہ وسیع پیمانے پر چلی۔ یہاں اس تحریک کا بانی روسو (۱۷۱۲ - ۱۷۷۸) تھا۔ روسو نے درحقیقت کلاسیکی ادب کے خلاف احتجاج نہیں کیا تھا بلکہ اپنے دور کی سوسائٹی کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا تھا۔ اس کے پیشِ نظر فنکار کی آزادی کا مسئلہ نہیں تھا۔ بلکہ انسانی آزادی اس کا منتہائے مقصود تھا

اور اس لئے اس نے سوسائٹی کے ہر کمزور پہلو پر حملہ کیا۔ نظام حکومت، قانون، مذہب طریقہ تعلیم، رسوم و روایات کے خلاف اس نے بہت کچھ لکھا اور بالکل نئے طرز سے لکھا اور اس طرح انقلاب فرانس، سیاسیات، فلسفہ تعلیم، ادبی رومانیت وہ سب کا موئسس قرار پایا، روسو نے انسانی جذبات اور احساسات کو بڑی اہمیت دی۔ وہ حقیقت تک رسائی کا ذریعہ عقل سے زیادہ جذبات کو سمجھتا ہے۔ کلاسیکی ادب نے جس تعقل پسندی پر انسانی نشوونما کی بنیاد رکھی تھی، روسو اسکے سخت خلاف ہے، وہ جذبات کو ختم کرنے یا انہیں عقل کے قابو میں رکھنے کا قائل نہیں بلکہ اس کے نزدیک جذبات کو تسکین پانے کا موقع دینا بھی ضروری ہے۔ وہ لکھتا ہے "جذبات واحساسات کو اچھے اور برے دو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا، چند جذبات کو سراہنا، اور دوسرے جذبات کی ممانعت کرنا اور ان پر پابندی لگانا، غلط ہے۔ تمام تر جذبات اعلیٰ اور اچھے ہیں، بشرطیکہ انسان ان پر قابو رکھ سکے۔ اور تمام تر برے ہیں بشرطیکہ انسان انکا غلام ہو جائے۔" روسو کا اصل میدان، ادب نہیں سیاسیات تھا۔ لیکن بعد میں آنے والے ادیبوں پر روسو کی تحریروں کا بڑا خوشگوار اثر پڑا۔ شعر و ادب میں جذبات کی عکاسی ہونے لگی پرانے اصول جن کی پابندی ادب میں لازمی اور ضروری سمجھی جاتی تھی رفتہ رفتہ شکست و ریخت ہونے لگے اور اس طرح اس کے دم سے رومانیت کا سرچشمہ بہ نکلا۔ روسو نے فلسفہ کا کوئی مربوط نظام پیش نہیں کیا۔ جمالیات میں اس کے نظریات کے مطالعہ کی اصل وجہ فطرت کے نئے معنی پر اس قدر زور دینا ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت کا مطالب فن کا نمونہ ہے۔ لباس ہو یا اسٹیج، موسیقی ہو یا مصوری، اس نے فرانسیسی ذوق کے تصنع اور پستی کے

خلاف زبردست جدوجہد کی۔ لیکن اس کے خیالات بنیادی طور پر ایک مصلح کے نظریات تھے اور صرف ثانوی طور پر ایک مفکر کے۔[1]

مادام ڈی اسٹیل (۱۷۶۶ء-۱۸۱۷ء) نے ادب اور تنقید میں رومانیت کو آگے بڑھایا۔ اس نے اپنی ادبی اور تنقیدی تحریروں اور خاص طور پر اپنی کتاب "ادب اور تمدنی اداروں کا تعلق" میں ایسے انقلابی خیالات کا اظہار کیا ہے، جس کی مثال اس سے قبل نہیں ملتی۔ اس کے لحاظ سے فن اور ادب، سماجی زندگی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور اُسے متاثر بھی کرتے ہیں، زندگی کا مطلب ہی ترقی اور تبدیلی ہے۔ اور جب زندگی کا ہر شعبہ ارتقاپذیر ہے تو یہ کس طرح ممکن ہے کہ ادب اور اس کے اصول جامد اور لازوال ہوں۔ ادب سماج کا اظہار اور اس کا ترجمان ہے۔ اس لئے مختلف ادوار کی ادبیات میں اختلافات کا موجود ہونا لازمی اور ضروری ہے۔ انقلاب فرانس کے زیرِ اثر جب زندگی کا ہر پہلو متاثر ہوا ہے تو ادب کو بھی ایک نئی راہ پر گامزن ہونا چاہیئے۔ بنابریں تنقید کے نئے اصول مرتب کرنے چاہئیں۔ کلاسیکی اصولوں پر نئے ادب کو پرکھنا غلط ہے کیونکہ "جدید ادب نے حالات کے تقاضوں کے پیشِ نظر نئی شاہراہیں اختیار کر لی ہیں۔ بدلتے ہوئے حالات کا اثر جدید ادب پر پڑا ہے۔ اور جدید ادب کے رجحانات بدلتے ہوئے حالات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔" وہ ان دونوں کو لازم و ملزوم سمجھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم و جدید اور کلاسکیت و رومانیت میں اسے بعد المشرقین نظر آتا ہے۔ مادام ڈی اسٹیل کی تحریروں کا اثر نہ صرف فرانس کے ادبی حلقوں پر ہوا، بلکہ جرمنی اور انگلستان کے شعراء، ادیب اور تنقید نگار بھی اس کے

---

[1] گلبرٹ ص ۳۸۷

خیالات سے کافی متاثر ہوئے اور رومانیت کی تحریک نے کافی ترقی کی۔

شاتو بریاں (۱۸۴۸ - ۱۷۶۸) کو اگرچہ ہم نہ مفکر کہہ سکتے ہیں اور نہ نقاد لیکن رومانیت کو آگے بڑھانے میں اس کی تحریروں نے کافی حصہ لیا۔ بعض دوسرے رومانی ادیبوں کی طرح وہ فطرت کا پرستار، اس کی عظمت و شان و شکوہ کا دلدادہ اور اس کے حسن کا متوالا تھا۔ وہ فطرت کے دونوں پہلوؤں جلال اور جمال کا قائل تھا۔ تہذیب و تمدن سے دور فطرت کی آغوش میں پلے ہوئے انسان اس کی نگاہ میں حقیقی انسان ہیں اس نے اپنی اکثر تصانیف میں ایسے انسان کی عظمت کے گیت گائے ہیں۔

لیمارتین (۱۸۶۹ - ۱۷۹۰)۔ رومانوی شاعر لیمارتین بھی خیالات اور نظریات کے لحاظ سے شاتو بریاں سے بہت ملتا جلتا ہے۔ شاتو بریاں کی طرح وہ بھی مذہب اور فطرت کا دلدادہ تھا۔ لیکن اس کے برخلاف وہ 'عورت' کا بھی عاشق تھا۔ شاتو بریاں اپنی ذات سے محبت کرتا تھا اور لیمارتین عورت سے۔ اگرچہ اس کے یہاں بھی ہمیں کوئی خاص فکر نہیں ملتا لیکن رومانیت کو آگے بڑھانے میں اس کا بھی زبردست حصہ ہے۔ اس کے برخلاف گوشے دی وگنی (۱۸۶۳ - ۱۷۹۷) میں رومانی عناصر کم ہیں لیکن فکر کا فقدان نہیں۔ وہ ایک قنوطی، رواقی اور خلوت پسند شخص تھا۔ زندگی میں متعدد ناکامیوں نے اس کے خیالات پر گہرا اثر کیا۔ وہ اس دنیا کو رنج و الم کا گہوارہ سمجھتا ہے۔ یہاں خیر سے زیادہ شر کی کارفرمائی ہے اور اس جہان خرابات میں ہر چیز کا انجام تباہی و بربادی اور شر ہے۔ وہ نہ فطرت کے حسن کا قائل ہے اور نہ ہی خدا کے رحم و کرم کا۔ ان حالات میں ایک شاعر سوائے رنج و الم اور تنہائی کے اور کس چیز کی توقع کر سکتا ہے۔ لیکن وہ کسی کا شاکی نہیں۔ اس کے خیال میں انسان کا فرض ہے

کہ وہ تکالیف برداشت کرے اور خاموشی سے موت کی آغوش میں چلا جائے۔

فرانس کے مشہور شاعر، ناول نگار اور ڈرامہ نویس وکٹر ہیگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵) نے بھی رومانیت کو آگے بڑھایا لیکن مادام ڈی اسٹیل کے بعد اس مدرسۂ فکر کا سب سے بڑا نقاد اور نقیب سینٹ بیو (۱۸۰۴-۱۸۶۹) تھا۔ سینٹ بیو نے اپنے تنقیدی خیالات و نظریات کی بنیاد بالکل نئے اصولوں پر رکھی ہے۔ وہ ایک طرف اصلیت اور حقیقت نگاری کو ضروری سمجھتا ہے اور دوسری طرف ادب اور فن کی سماجی اہمیت بھی اس کے پیش نظر ہے اور وہ ان دونوں کو رومانیت میں پوری طرح سمو دیتا ہے۔

جرمنی۔ اٹھارویں صدی کے ابتدا میں جرمنی کے مفکرین کسی نہ کسی صورت سے کانٹ سے متاثر تھے اور ادیب اور شاعر گوئٹے سے۔ اس زمانے کے سیاسی حالات نے بھی انہیں مختلف انداز سے متاثر کیا۔ اس طرح وہاں مختلف مدارس فکر رونما ہوئے۔ جرمنی میں اس زمانے میں رومانوی تحریک سب سے مشہور ہے۔ جرمنی میں اس تحریک کا پیشرو ویکن روڈر (۱۷۹۸-۱۸۷۳) تھا جو صرف پچیس سال کی عمر میں وفات پا گیا۔ وہ زندگی میں عقل سے زیادہ احساسات کو جگہ دیتا ہے اور یقین کو وہم و گمان سے کم تر خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے فن خدا کے برگزیدہ بندوں کے دل کی تخلیق ہے۔ فنکار صحیح معنی میں خدا کا بندہ ہے، فن مذہبی خدمت ہے اور فنی تخلیقات خدا تک رسائی کا ذریعہ۔ فنکار اپنی تخلیقات میں خدا کی قوت تخلیق کا عکس پیش کرتا ہے جو گھاس کی پتی سے لے کر کائنات کی ہر شے سے ظاہر ہوتا ہے۔ [1]

---

[1] گلبرٹ ۔ ۳۷۳

نوالس (۱۸۰۱-۱۷۷۲) کا اصل نام فریڈرک ہرڈنبرگ تھا۔ وہ بھی ویکن روڈر کی طرح نوجوانی ہی میں وفات پا گیا۔ اس نے جرمنی میں رومانی تحریک کو آگے بڑھایا وہ تمام فنونِ لطیفہ اور خاص طور پر شاعری کا زبردست مداح تھا۔ اس سلسلے میں وہ رطراز ہے "میرے فلسفہ کا لبِّ لباب یہ ہے کہ شاعری مطلق حقیقت ہے۔ جو چیز جس قدر زیادہ شاعرانہ ہو گی، اسی قدر زیادہ صداقت کی ضامن ہو گی" وہ یہ الفاظ تمام شاعری کے متعلق نہیں کہتا بلکہ صرف اعلیٰ ترین شاعری کے متعلق۔ جس منزل تک شاعری کبھی نہ کبھی پہنچ ہی جائے گی۔ نوالس کی مثالی شاعری، فلسفہ کے ہم معنی ہے۔ "فلسفہ اور شاعری دونوں ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ داخلی دنیا کو کلی طور پر پیش کرتے ہیں"۔ ایک اور مقام پر وہ کہتا ہے "شاعر اور مفکر میں صرف ظاہرا طور پر فرق معلوم ہوتا ہے ان میں تفریق کرنا دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ اس قسم کی تفریق مریضانہ ذہنیت کی غماز ہے"۔ وہ جو کچھ شاعری کے متعلق کہتا ہے۔ اس کا اطلاق تمام فنون لطیفہ پر کرتا ہے اسکے خیال میں تمام فنونِ لطیفہ شاعری کی فلسفیانہ عظمت کے حصے دار ہیں۔ اور ان سب کا مقصد روح کی بادشاہت کو حقیقت میں تبدیل کرنا ہے۔ موسیقی سماعت کا بہترین ذریعہ ہے اور مصوری بصارت کا۔

وہ صرف فلسفہ اور شاعری ہی کو ایک دوسرے میں مدغم نہیں کرتا بلکہ وہ زندگی تک کو اس طلسماتی دنیا میں لے جانا چاہتا ہے۔ جہاں ہر چیز شاعری میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے لحاظ سے اخلاق ایک فنِ لطیف ہے۔ روزمرہ کی استعمال کی چیزیں اگرچہ فنونِ لطیفہ کے دائرہ میں داخل نہیں ہیں لیکن وہ انہیں بھی شاعرانہ انداز اور لطیف طریقے سے بنانے کا مطالبہ کرتا ہے وہ ایک ایسے عالمگیر انسانی سماج

کے قیام کی پیشین گوئی کرتا ہے جو شاعروں کے ذریعے منظم ہوگی، بالکل اس طرح جیسے کہ تمام عالم ان کے فسوں سے مسحور ہے۔

نوالس معروضی عقل اور تخیل کو ایک دوسرے سے ممیز نہیں کرتا۔ اس کے لحاظ سے عالم حقیقی اور عالم تخیل دونوں خواب کی ایک طلسمانی دنیا میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس طلسمانی دنیا کے اپنے خاص اصول اور قوانین ہوتے ہیں اور اس وجہ سے یہ دنیا غیر منظم نہیں ہوتی بلکہ ایک فن پارہ کی طرح، جس کا ہر جزو دوسرے جزو سے مربوط ہوتا ہے، پوری طرح منظم ہوتی ہے اور اس دنیا پر ایک تخلیقی ذہن کی حکومت ہوتی ہے ہماری زندگی ایک خواب نہیں ہے، کاش یہ خواب بن سکے۔ اور امید ہے کہ کبھی نہ کبھی ایسا ہو ہی جائے گا۔[1]

فریڈرک شیلیگل (۱۷۷۲-۱۸۲۹) علم جمالیات کے میدان میں پانچوں شلیگل برادران کافی مشہور ہیں۔ فریڈرک شیلیگل ان میں سب سے چھوٹا تھا اور بحیثیت جمالیاتی مفکر کے سب سے بلند مرتبہ کا مالک۔ وہ کانٹ سے زیادہ فشتے سے متاثر تھا شلر کے کھیل کے نظریہ کو بھی وہ بہت حد تک صحیح سمجھتا تھا۔ اور جبلتوں کی آزادانہ تشفی کا قائل تھا۔ اس کے خیال میں حسن مکمل اور مجموعی طور پر یکجا موجود نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ فطرت، محبت اور فن میں جزوی طور پر موجود ہے۔ اعلیٰ ترین حسن ان تینوں کے اشتراک میں پایا جاتا ہے۔ حسن کو صداقت، خیر اور زندگی سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ فطرت، زندگی کی ضامن ہے۔ فن کی اصل خصوصیات وحدت، ہم آہنگی، موزونیت ہیں۔ فن کو فطرت کی نقل قرار دینا بنیادی طور پر غلط ہے۔[2]

---

[1] گلبرٹ ص ۳۷۶ - [2] نائٹ ص ۴۳

نوالس اپنی طلسماتی دنیا میں رہتا تھا۔ لیکن شلیگل اگرچہ حقیقی دنیا کا مذاق اڑاتا ہے بہر حال وہ اس کی موجودگی سے باخبر ہے اور قدرت کی اس ستم ظریفی کو قبول کر لیتا ہے اس کی حقیقت پسندانہ طبیعت نے رومانی نظریات کو تاریخی واقعات سے نزدیک تر لانے کی کوشش کی ہے۔ اور جمالیات میں ایک نہایت اہم نظریہ کو کم از کم اس کی ابتدائی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کے خیال میں فنون لطیفہ اور خاص طور پر شاعری کو عمل ارتقا اور تاریخ سے بہت قریبی تعلق ہے۔ فن، تاریخ اور زمانے کے ارتقا کے قوانین سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن صرف متاثر نہیں ہوتا بلکہ عمل اور ردعمل کے اصول کے تحت تاریخ اور ارتقا کو متاثر بھی کرتا ہے۔ ہیگل نے جس نظریے کو فلسفیانہ انداز سے مکمل طور پر پیش کیا، شلیگل کے یہاں وہ ہمیں ابتدائی طور پر ملتا ہے۔ ہیگل کے بعد اس نظریے نے جس قدر مقبولیت حاصل کی۔ اس کے متعلق بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

شلیگل یونانی فن کی عظمت کا قائل ہے۔ نہ صرف قائل ہے بلکہ وہ اس کی عظمت کے گیت گاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے یونانی فن، جمال وجلال کے امتزاج کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے اور جمالیاتی اصولوں کے عین مطابق ہے۔ ونکل مان کی طرح شلیگل بھی یونانی فن کو کافی حد تک قدرتی حالات کا عطیہ سمجھتا ہے۔ یونانی فطرت سے قریب تھے۔ ان کے نزدیک ذہانت اور جبلت میں کوئی اختلاف نہ تھا۔ ان کے یہاں وہ دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ تھے یہ ضرور ہے کہ جبلت کو ذہانت پر کچھ برتری حاصل تھی۔ اس زمانے میں حسن کی تخلیق اور فن کے انتہائی بلندیوں تک پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ اس دور میں زندگی ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے عالم شباب میں سے گزر رہی تھی، اور موجودہ زمانے میں وہ اس منزل سے گزر رہی ہے، جہاں غور وفکر کو نسبتاً زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یونانی فن اور ہمارے موجودہ فن کا معیار

ایک ہی ہے لیکن یونانی فن ایک محدود دائرے میں تکمیل تک پہنچ گیا تھا اور ہمارا فن فن کے ناقابلِ حصول معیار کے نزدیک آ رہا ہے اور ایک زمانہ وہ بھی آئے گا۔ جب شاعری اور سائنس ایک دوسرے سے پوری طرح مل جائیں گی اور ان میں آپس میں مکمل ربط قائم ہو جائے گا۔ تخیل اور ذہانت میں کوئی اختلاف باقی نہ رہے گا۔ اور یونانی فن کی طرح فن لطیف ایک پھر ان دونوں صلاحیتوں کا بہترین ثمر بن جائے گا۔ [۱]

جرمنی اور فرانس کی طرح اس تحریک نے انگلستان میں بھی کافی مقبولیت حاصل کی۔ یہاں متفکرین سے زیادہ شعرا اس تحریک سے متاثر ہوئے۔ جنہوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو رومانی رنگ دیا بلکہ تنقید کے رومانی نظریات مرتب کئے اور جمالیات میں نئے نئے نظریات اور خیالات کا اضافہ کیا۔

بلیک (۱۷۵۷-۱۸۲۷) اس میں تو کوئی شک نہیں کہ بلیک انگلستان کا پہلا رومانی شاعر تھا۔ لیکن اس کا اندازِ بیان اسے تمام دوسرے رومانی شعرا سے ممیز کرتا ہے شاعری کے علاوہ بلکہ اس سے بھی زیادہ مصوری اس کا محبوب مشغلہ تھا۔ اور مصوری اور شاعری دونوں میں اس کا انداز اپنے ہم عصر شاعروں اور مصوروں سے مختلف تھا۔ وہ اشاریت کا شیدائی، تصوف کا حامی اور ہیبت ناک تصورات کا شوقین تھا۔ اور یہ تینوں عناصر اس کی شاعری اور مصوری دونوں میں ملتے ہیں۔ لیکن جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ دوسرے رومانی متفکرین سے بہت حد تک ملتے جلتے ہیں۔ وہ شاعر کو ایک نابغہ خیال کرتا ہے۔ اور اس میں الہامی قوت کی موجودگی کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ایک نئی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے جسے وہ روحانی حس کہتا ہے۔ یہ صلاحیت ایک طرف عقل سے مختلف ہوتی ہے، جس کا کام مختلف

---

[۱] گیرٹ ۳۸

اشیاء میں نسبت کا دریافت کرنا ہے۔ اور دوسری طرف داخلی اور خارجی حواس سے بھی یہ ممیز ہے۔ اس صلاحیت کو ہم بصیرت کہہ سکتے ہیں۔ بلیک چیزوں کی غیر موجودگی میں انہیں دیکھنے کا مدعی تھا اور یہ صلاحیت اس میں بچپن سے موجود تھی۔ اس کا خیال تھا کہ حقیقت کا ہر متلاشی، چیزوں کی غیر موجودگی میں انہیں تخیل کی بنا پر دیکھ سکتا ہے۔ اور تخیل ترقی کرتے کرتے بصیرت کی منزل تک پہنچ سکتا ہے" انسان کے ادراک کا انحصار صرف خارجی بصیرت اور داخلی حواس پر نہیں ہے۔ ہم ان چیزوں کا بھی ادراک حاصل کر لیتے ہیں جن کے متعلق حواس کے ذریعے معلومات حاصل نہیں کر سکتے۔ انسان اپنی قوت استدلال سے صرف ان چیزوں کا آپس میں مقابلہ کر سکتا ہے، جن کا اس نے پہلے سے ادراک کر لیا ہے" تخیل ایک روحانی حس ہے اور شاعر کے لئے بنیادی صفت، ایک ایسی بنیادی صفت جس کے بغیر نہ شاعر کامیاب ہو سکتا ہے اور نہ مصور۔ [1]

ورڈسورتھ (۱۷۷۰-۱۸۵۰) ۱۷۹۸ء میں ورڈسورتھ اور کالرج نے مشترکہ طور پر اپنی نظموں کا مجموعہ شائع کیا۔ دو سال کے بعد جب یہ مجموعہ دوبارہ شائع ہوا تو ورڈسورتھ نے اس پر ایک مقدمہ بھی تحریر کیا۔ یہ مقدمہ انگریزی ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ تنقیدی ادب میں اس مقدمے کو اگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کے درمیان حد فاصل قرار دیا جائے تو کچھ بیجا نہیں۔ اس نے انگلستان کی اٹھارویں صدی کی نو کلاسکیت کو پس پشت ڈال کر شاعری اور تنقید میں ایک نئی راہ ایجاد کی اور نو کلاسکیت میں زیر بحث مسائل کو بالکل فراموش کر دیا۔ ہمیں اس کے مقدمے میں اس

---

[1] گلبرٹ ۔ ۳۹۲

قسم کے مسائل بالکل نہیں ملتے کہ تخلیق میں قواعد و ضوابط کا کس حد تک خیال رکھنا چاہیے، یہ قواعد و ضوابط جامد و ساکت ہوتے ہیں یا تغیر پذیر۔ متقدمین اور متاخرین میں کون زیادہ قابل ستائش ہیں اور کیوں؟ اور شاعر اور ادیب کے لیے کس کا مطالعہ زیادہ مفید ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمٰن ہوتا ہے یا اس کا فن اکتسابی ہے۔ شاعری کی بہترین قسم کونسی ہے۔ حالانکہ یہ وہ مسائل تھے جن پر نو کلاسکی دور میں خوب بحثیں ہوتی تھیں۔

اس میں تو کچھ شک ہی نہیں کہ ورڈسورتھ فطرت کا پرستار ہونے میں کچھ حد تک روسو کا پیرو تھا۔ وہ زندگی اور فن دونوں میں سادگی اور صداقت کو پسند کرتا تھا۔[۱] اس کے لحاظ سے شاعر صرف شاعروں کے لئے نظمیں رقم نہیں کرتے بلکہ عام انسانوں کے لئے بھی۔ بنا بریں ان کی زبان، انداز اور خیالات ایسے ہونے چاہئیں جو عام انسان کی سمجھ سے بالاتر نہ ہوں۔ وہ شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے "شاعری کے محرک، انسان کے وہ جذبات ہوتے ہیں۔ جنہیں وہ اپنے پرسکون لمحات میں مجتمع کرتا ہے۔ وہ ان جذبات پر غور و خوض کرتا ہے یہاں تک کہ وہ سکون مختلف اثرات کے باعث رفتہ رفتہ ختم ہو جاتا ہے اور ایک اور جذبہ جو غور و خوض کے قبل کے جذبہ سے کافی مشابہ ہوتا ہے، رونما ہو کر (شاعر کے) دماغ میں جاگزیں ہو جاتا ہے"

اس کے خیال میں شاعر کو اٹھارویں صدی کے شعرا کی طرح اپنے اشعار میں شہری زندگی، اس کے تکلفات اور سیاسی اور فلسفیانہ مسائل کو پیش نہ کرنا چاہئے بلکہ قدرتی مناظر، دیہاتی ماحول، داخلی زندگی اور مذہب کو پیش کرنا چاہیے۔[۲]

---

[۱] اسمتھ ۹۷ء ص [۲] سینٹسبری ص ۴۵۹

وہ شاعری جزو دانست انہ پیغمبری کا قائل ہے۔ اور شاعرانہ صداقت کو حیاتی صداقت کے مترادف خیال کرتا ہے۔ شاعری بہترین فلسفیانہ تجزیہ ہے۔ اس کا مقصد صداقت کو پیش کرنا ہے، مقامی اور انفرادی صداقت کو نہیں بلکہ عام اور قابل عمل صداقت کو۔ اس صداقت کو خارجی معیار سے نہیں ناپا جا سکتا۔ بلکہ اس کی بنیادیں جذبات پر استوار ہوتی ہیں اور وہ آپ اپنی ضامن ہے ... شاعری، انسان اور فطرت دونوں کی عکاسی ہے۔ شاعری تمام معلومات کی روح ہے۔ شاعری ہر قسم کی معلومات کی ابتدا اور انتہا ہے۔ یہ روح انسانی کی طرح لافانی ہے۔[۱]

کالرج (۱۷۷۲-۱۸۳۴) ورڈسورتھ کا بہترین دوست تھا اور ایک نے دوسرے سے کافی استفادہ کیا تھا۔ انہوں نے ۱۷۹۸ء میں مشترکہ طور پر اپنی نظموں کا مجموعہ شائع کیا۔ لیکن جہاں تک تنقیدی خیالات کا تعلق ہے ان دونوں میں اختلافات موجود ہیں ورڈسورتھ روسو سے متاثر ہے اور کالرج کانٹ سے۔ کالرج ورڈسورتھ کے نہ دیہاتی ماحول کا مداح ہے۔ اور نہ ہی سادگی کا۔ لیکن جس انداز سے اس نے ورڈسورتھ پر تنقید کی ہے۔ اس نے اس کی تحریروں کو بہترین تنقید کا نمونہ بنا دیا ہے وہ ورڈسورتھ کے نظریات پیش کرنے کے بعد نہایت نرم لیکن واضح الفاظ میں ان پر تنقید کرتا ہے اور ان کے مقابل اپنے نظریات پیش کرتا ہے۔

کالرج نے تخیل اور فینسی میں فرق کر کے اپنے خیال میں، جمالیات اور تنقید میں ایک بنیادی مسئلہ کے حل کی طرف نشاندہی کی ہے۔ تخیل اور فینسی کی تعریف اور فرق بیان کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے "میرے خیال میں تخیل یا تو ابتدائی ہوتا ہے یا ثانوی۔ میرے

---

[۱] گلبرٹ ۳۹۵

نظریئے کے مطابق ابتدائی تخیل، انسانی ادراک کی زندہ قوت اور حقیقی علت ہے اور یہ محدود ذہن میں لامحدود انا، میں تخلیق کے ابدی عمل کی بازگشت ہے۔ ثانوی تخیل کی بنیادیں اول الذکر پر استوار ہوتی ہیں اور یہ شعوری ارادہ کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی قسم سے متعلق ہیں، بہر حال ان دونوں کے درجے اور عمل کے انداز میں ضرور ایک دوسرے سے اختلاف موجود ہوتا ہے۔ یہ قوت، تخلیق کرنے کی وجہ سے تجزیہ کرتی، تحلیل کرتی اور منتشر کرتی ہے۔ اور جہاں یہ عمل ناممکن ہوتا ہے وہاں کثرت کو وحدت میں تبدیل کرنے اور اسے کامل بنانے کے لئے جد و جہد کرتی ہے۔ تخیل... پر قوت ہوتا ہے حالانکہ تمام معروضات بے جان اور ساکت ہوتے ہیں۔"

"اس کے برعکس وفینسی، مخصوص اور متعین چیزوں کے علاوہ اور کسی چیز سے متعلق نہیں ہوتی۔ فینسی حافظہ ہی کی ایک قسم ہے جو زماں و مکاں کی قیود سے آزاد ہوتی ہے۔ یہ انسانی خواہش کے اس تجربہ شدہ عمل سے متعلق اور متعین ہوتی ہے جس کا ہم لفظ 'انتخاب' سے اظہار کرتے ہیں۔ اور یہ اسی سے متاثر ہوتی ہے۔ لیکن عام حافظہ کی طرح فینسی کو قانونِ تلازم خیالات سے تیار مواد ملنا چاہیئے۔"[1]

شیلے (۱۷۹۲-۱۸۲۲) سر فلپ سڈنی اور بعض دوسرے مصنفین کی طرح شیلے نے بھی شاعری کے جواز میں ایک کتاب رقم کی۔ اس نے یہ کتاب سر تھومس ہیکوک کی ایک کتاب کے جواب میں لکھی تھی جس میں اس نے شاعری کو دماغی عیاشی اور بے مقصد مضحکہ خیز چیز ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن جمالیات میں اس کا اصل مقام اس کے اس نظریے سے متعین ہوتا ہے جو اس نے رومانی انداز فکر کے مطابق شاعری اور شاعر کے متعلق پیش

---

[1] بحوالہ اسمتھ ص ۵۲۵

کیا ہے۔ وہ شاعری کو جزو است از پیغمبری اور شاعر کو پیغمبر مانتا ہے۔ وہ شاعر کو ہر قسم کی خوبی اور بھلائی کا مجسمہ خیال کرتا ہے وہ اسے سب سے زیادہ عقلمند، سب سے زیادہ شریف اور دوسروں کا سب سے زیادہ خیال رکھنے والا انسان سمجھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر پیغمبر اور مقنن دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ حقیقتاً اس دنیا میں صرف شاعر ہی مقنن ہے "، "شیکسپیئر، دانتے اور ملٹن اعلیٰ ترین صلاحیتوں کے مالک تھے" "خالق کا لفظ صرف خدا اور شاعر کے لیے مناسب ہے"۔ ایک شاعر دوسروں کو عقل، مسرت، فضیلت اور عظمت بخشتا ہے۔ اس لئے اسے بھی بہترین، عاقل ترین انسان ہونا چاہیئے۔ بہترین شعرا اعلیٰ ترین اخلاق کے مالک ہوتے ہیں اور زہد کی اور عقلمندی میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ شاعر کی طرح وہ شاعری کی عظمت کے بھی گیت گاتا ہے۔ وہ ورڈسورتھ سے اس بات میں متفق ہے کہ شاعری جذبات کا عکس ہے لیکن اصل جذبات کا۔ شاعری کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتا ہے یہ شاعری انسان میں لاہوتیت کا عکس ہے"، "اعلیٰ شاعری لافانی ہوتی ہے۔ ایک اچھی نظم عقل، خوشی اور مسرت کا سرچشمہ ہوتی ہے"، "ایک نظم، زندگی کا ایک ایسا عکس ہوتی ہے، جسے ازلی اور ابدی صداقت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔" شاعری اس عالم کے حسن کو بے نقاب کر دیتی ہے۔ شاعری انسان کی اس صلاحیت کو قوت بخشتی ہے جو اس کے اعلیٰ اخلاق کی ضامن ہے" "شاعری، بہترین اور پر مسرت انسانوں کے بہترین اور پر مسرت لمحات کا خزینہ ہے" "شاعری ایک مقدس چیز ہے، یہ ہر قسم کے علم کا مرکز اور سب پر محیط ہے۔ اس میں تمام علوم شامل ہیں۔ یہ تمام نظاماتِ فکر کی بنیاد اور ان کا ثمر ہے"۔ تمام رومانی شعرا اور مفکر، شاعری اور تخیل کی عظمت کے گیت گاتے ہیں۔ لیکن شیلے

ان میں سرفہرست نظر آتا ہے۔ شیلے کے برخلاف کیٹس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) نہ شاعری کو وہ رتبہ دیتا ہے جو عام طور پر رومانی شعرا نے اسے دیا ہے اور نہ ہی وہ شاعر کو مقنن یا پیغمبر مانتا ہے۔ اور اس بنا پر وہ شاعر پر اخلاقی ذمہ داریاں بھی عائد نہیں کرتا۔

باب ۱۳

تصوریت (۱)

اگرچہ کانٹ نے اپنے نظامِ فکر میں جمالیات کو ایک اہم مقام عطا کیا، شلر نے اس مقام کو اور زیادہ بلند کیا۔ رومانی مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر کافی غور وخوض کیا اور اپنے نقطہ نگاہ سے ان پر روشنی ڈالی۔ بہرحال انیسویں صدی کے شروع تک جمالیات کو فلسفہ میں وہ اہمیت حاصل نہ ہو سکی تھی، جس کی وہ مستحق تھی۔ جرمنی کی "تصوریت" میں جمالیات کو ایک زبردست اور اہم مقام حاصل ہوا۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اس مدرسۂ فکر کے اکثر مفکرین کے یہاں جمالیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تو غالباً بے جا نہ ہوگا۔

کانٹ نے انسان کو "تخلیقی قوت" کا مالک قرار دیا، اگرچہ اسے صرف ظاہری اشکال کی تخلیق تک محدود رکھا۔ لیکن اس کے بعد اس کے شاگردوں نے اس نظریے کو آگے بڑھایا اور انسان کو حقیقت کی تخلیق کا حامل بتایا۔ انہوں نے فنکار کو خالق قرار دیا۔ ان کے لحاظ سے ایک شاعر یا ایک سنگ تراش، ایک نئی دنیا کا خالق ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقی صلاحیت "اس عمل تخلیق" کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ہمارے روزمرہ مشاہدہ سے پوشیدہ ذہن کی گہرائیوں میں موجود ہوتا ہے۔ ایک فنکار ایک تخلیقی دنیا کا خالق صرف اس وجہ سے ہوتا ہے کہ وہ اپنے ذہن کی بنا پر اس عالمگیر زندگی جو

حقیقی دنیا کو تخلیق کرتی ہے، شریک ہوتا ہے۔ غرض اس طرح جمالیاتی مسائل مابعد الطبیعات میں در آئے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ جمالیات نے تصوری مابعد الطبیعات سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ تصوری فلسفہ اور فنی رومانیت ایک دوسرے سے بہت قریب آگئے۔ مفکر کی یہ کوشش تھی۔ کہ وہ اپنی تحریروں میں فنکار کے تخلیقی تخیل کو کام میں لائے اور اس طرح مفکر کے علاوہ بھی کچھ بن جائے۔ اسی طرح رومانی فنکار اپنے شعور کو وسعت دے کر اس میں فلسفیانہ گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کرتا تھا اور مفکر شاعر بننے کا متمنی تھا۔ فلسفہ اور فن ایک دوسرے سے اس قدر قریب آگئے تھے کہ ان میں تمیز مشکل تھی۔ یہ دونوں اس کے لئے مجبور تھے۔ فلسفہ، مذہب سے اپنا ناطہ توڑ چکا تھا اور اب اسے اپنے پیروں پر کھڑا ہونا تھا۔ جس کے لئے اسے ایک ساتھی کی ضرورت تھی۔ فن کے سامنے ماضی کی درخشاں مثالیں موجود تھیں، لیکن وہ روایات اور اصول نہ تھے جن کی وہ پیروی کر سکتا۔ مفکر اور شاعر ایک دوسرے کی مدد کو آگے بڑھے۔ اور فلسفہ اور فن کی حدود ختم ہوگئیں۔ یہ ایک میدان چھوڑ کر دوسرے میدان میں آنے والی بات نہ تھی۔ بلکہ وہ دونوں نئے آسمانوں کی تلاش میں سرگرداں تھے۔

فشتے (۱۸۶۲ء۔ ۱۸۱۴ء) مدرسۂ تصوریتِ مطلق کا عظیم مفکر تھا۔ اس نے اپنے فکر کی بنیاد کانٹ کی "تنقیدی عملی عقل" پر رکھی۔ کانٹ اپنی "تنقید عقل محض" میں جس منفی نتیجہ پر پہنچا تھا، فشتے نے اس کے پیش نظر یہ نظریہ پیش کیا کہ انسان عقل سے زیادہ یقین کو اپنا رہبر زندگی بنا سکتا ہے۔ وہ اپنی زندگی میں فوق سے زیادہ ذوقِ عمل کا محتاج ہے۔ انسانی زندگی کی بنیادی حقیقت "ارادہ" ہے اور یہی

عالم اکبر کا نمائندہ ہے۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد اخلاقی اقدار پر عمل پیرا ہونا اور انہیں اپنی زندگی میں سمونا ہے۔ شلر کے بعد فشتے نے جمالیات کو پھر اخلاقیات کے رنگ میں رنگ دیا۔ اس کے نزدیک حسن اور اخلاق ایک ہی شے کے دو نام ہیں، نظریاتی نقطۂ نظر سے جس شے کو حسن کہا جاتا ہے، عمل کے لحاظ سے اس کو اخلاق کہتے ہیں۔ اور اسی میں انسان کی آزادی اور انبساط و مسرت کا راز مضمر ہے "یہ کائنات چونکہ مطلق الیغو کے اظہارِ مکمل سے معرضِ ظہور میں آئی ہے، اس لئے اس کی حیثیت اضافی اور اعتباری ہے" اسی طرح کائنات میں حسن و دلکشی کا ظہور اس وقت ہوتا ہے۔ جب فرد کی خودی اپنا اظہار کرتی ہے اور یہ اظہار جتنا زیادہ مکمل ہوگا، اسی نسبت سے یہ کائنات اسے زیادہ حسین و نظر افروز دکھائی دے گی۔ اس لحاظ سے حسن کی حیثیت بھی محض اضافی اور اعتباری ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر حسن کا ظہور چونکہ اظہار خودی پر منحصر ہے، اس لئے اس کی اصل خارج میں نہیں، بلکہ انسان کے اپنے اندر یا خودی میں ہے۔ فشتے کا یہ نظریۂ حسن موضوعی ہے اور اس میں وہی نقص ہے جو کانٹ کے نظریۂ حسن میں پایا جاتا ہے۔"[1]

شیلنگ (۱۷۷۵ء۔ ۱۸۵۴ء) فشتے کی طرح شیلنگ بھی مدرسۂ تصوریتِ مطلق کا پیرو تھا۔ اس کا اصل میدان فلسفۂ فطرت تھا اور اس ضمن میں وہ کانٹ سے کافی متاثر تھا۔ بہر حال وہ اس مدرسہ فکر کا پہلا مفکر ہے، جس نے فن کا مربوط و مبسوط فلسفہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ کانٹ کے بعد جس شخص کا نام فلسفہ و حسن کے ساتھ خاص طور پر وابستہ ہے، وہ شیلنگ ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ شلر نے کانٹ سے موضوعیت

---

[1] ناصر ص ۷۵

کے بارے میں اختلاف کیا لیکن شیلنگ نے اس سے زیادہ حکیمانہ انداز میں ایسا کیا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ جرمنی کے جمالیاتی تصورات میں جس قدر اس نے اثر ڈالا ہے، اس قدر کسی اور فلسفی نے نہیں ڈالا ہے[۱] اس نے نظریۂ موضوعیت سے انحراف کر کے ایک ایسا نظریہ پیش کیا۔ جس میں موضوعیت اور معروضیت دونوں کے صالح عناصر موجود ہیں۔ اس لحاظ سے ہمارے عام ادراک اور عمل میں معروض اور موضوع میں دوئی پائی جاتی ہے۔ لیکن فنی ادراک میں ان دونوں کی یہ تفریق ختم ہوجاتی ہے اور یہ دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔

شیلنگ کے لحاظ سے فن — رومانی فن — ایک ایسا بحرِ بیکراں ہے جس میں ذہنی ترقی کی تمام لہریں — فلسفہ سائنس، مذہب، سیاست — آکر شامل ہوجاتی ہیں۔ وہ جمالیاتی وجدان کو معروض کا عقلی وجدان قرار دیتا ہے شیلنگ بھی کانٹ کی پیروی میں ذہن کے تین پہلو بیان کرتا ہے۔ صداقت خیر اور حسن۔ صداقت کی بنیادیں جبر پر استوار ہیں اور خیر کی اختیار پر۔ لیکن حسن، جبر اور اختیار دونوں سے بے نیاز ہے۔ صداقت کا تعلق علم سے ہے اور خیر، پاکیزہ زندگی میں پوشیدہ ہے۔ اور حسن ان یک طرفہ پہلوؤں کو ایک دوسرے سے ملا دیتا ہے اور فن میں پوشیدہ ہے[۲]۔ فن 'المطلق' کا مظہر ہے اور اس طرح صرف فطرت ہی سے بلند مرتبہ کا حامل نہیں ہے بلکہ اس کا رتبہ فلسفہ سے بھی اونچا ہے۔ فن میں شعورِ ذات کی ترقی کے انتہائی مدارج طے ہوجاتے ہیں۔ ایک فنکار فطرت کے تخلیقی عمل کی نقل کرتا ہے اور اس طرح اسے اس کا شعور حاصل ہوجاتا ہے۔

۱؎ ناٹ ص ۶۵ ۲؎ گلبرٹ ص ۴۳۰

وہ اس عمل میں "المطلق" کی فعلیت کا بھی شعور حاصل کر لیتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فنکارانہ تخلیق میں "المطلق" کو اپنی تخلیقی قوت کا شعور ہوتا ہے۔[۱] شیلنگ "المطلق" کو ایک ایسا خالق تصور کرتا ہے جو فطرت کے جمال و جلال میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ "شیلنگ کہتا ہے کہ حسن میں تشخیص پیدا کرنے کا نام فنونِ لطیفہ ہے، اس کے یہ معنی نہیں کہ ان کا موضوع کوئی انفرادی ذات ہے۔ فنونِ لطیفہ کا تعلق اس محیط تصور سے ہے جو کسی ایک فرد کی روح رواں ہے۔ شاعر یا صناع کسی ایک چیز یا شخص میں اس تصور محیط کو دیکھ لیتا ہے اور اس کو ظاہر کر کے اس خاص چیز یا شخص کو پھر وہی تصور محیط بنا دیتا ہے۔ شاعری اور فلسفہ ہی ایسی چیزیں ہیں جن کی رسائی اس عالم تصوری تک ہے جس کو متصوفین عالم مثال کہتے ہیں اور جن کے سامنے عالم عناصر تحلیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ فنونِ لطیفہ کو دراصل آنی و فانی محسوسات سے سروکار نہیں۔ ان کا کام تو اس ماورائی وجدان کو معرضِ اظہار میں لانا ہے جس کو حیاتِ ابدی و لامتناہی پر عبور حاصل ہے وہ زمانہ دور نہیں جب کہ فلسفہ اور فنونِ لطیفہ باہم مل جل کر حقیقتِ اولیٰ کی تلاش کریں اور پھر حسن اور صداقت کو ایک پائیں"۔[۲] اس کے فلسفہ کا مرکزی خیال موضوع و معروض اور انفس و آفاق میں یکسانیت ہے جو ذاتِ مطلق میں متحد ہیں۔ فطرت کی غیر شعوری تخلیقات انسان کی شعوری تخلیقات کے مشابہ ہیں۔ جس شے کو ہم فطرت میں دیکھتے ہیں وہ اندھی میکانکیت نہیں بلکہ ذہن ہے، اور فن کی تخلیقات لاشعور فطرت کی تخلیقات کی مثل ہیں۔ لیکن انسانی ذہانت صرف فنی تخلیقات ہی میں اپنے

---

[۱] تھلی، ۱۳۱ [۲] مجنوں، ۸۷

اور اپنے سے دور کی دنیا اور حل شدہ اسرار کے مابین تناقضات کو معلوم کرتی ہے۔ فن کے ذریعے ذات اور غیر ذات، انسان اور فطرت، شعور اور لاشعور کے مابین جو تفاوت پایا جاتا ہے، وہ دور ہو جاتا ہے۔ فن اس فرق کی خلیج کو پاٹ دیتا ہے۔ فن ہمیں علم کے عبادت خانے کی دہلیز سے اٹھا کر عبادت خانے کے اندر پہنچا دیتا ہے۔ ذاتِ مطلق اپنے آپ کو فنکار پر اس کی تخلیقی کیفیات کے دوران میں آشکارا کرتی ہے۔ اور اس طرح فنکار کا فن، جو شیلنگ کے نزدیک فلسفے سے ارفع ہے، ایک اعتبار سے فطرت کے نقاب کو چاک کر دیتا ہے اور اس کے بھیدوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ یہ محض جمالیاتی بصیرت ہے جس کے ذریعے ہم "الباطن" تک معروضی حقیقت کی حیثیت سے پہنچتے ہیں۔

..... شیلنگ کے لحاظ سے فن محض حواس کی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی ہی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لئے ایک ایسا آئینہ ہے جو اضافی وسیلے کی وساطت سے "حسنِ مطلق" کو آشکارا کرتا ہے۔ فن کا فلسفے سے وہی تعلق ہے جو حقیقت کا تصور سے ہوتا ہے۔ فن اور فلسفہ آپس میں مثال اور جواب مثال ہیں۔ فن کے اسرار و غوامض معلوم کرنے کا فقط ایک ذریعہ ہے اور یہ ذریعہ فلسفہ ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک فلسفی ایک فنکار کی نسبت فن کی حقیقت سے بہت زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔[1]

شیلنگ کے نظریہ کو وضاحت سے سمجھنے کے لئے اس کی تحریروں میں سے چند اقتباسات پیش کرنا ضروری ہے۔ وہ لکھتا ہے "یہ کل نظام دو نہائی

---

[1] ناشٹ ۶۵-۶۶ ناصر تاریخ - ۱۵۲

لفظوں کے درمیان واقع ہے۔ ان میں سے ایک کو عقلی وجدان (جو کانٹ ثابت کرنا چاہتا ہے) سے تعبیر کیا جاتا ہے اور دوسرے کو جمالیاتی وجدان (جو شلیر کے نظام میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے) سے۔ فلسفی کے نزدیک جو شے عقلی وجدان ہے، وہی شے اس کے معروض کے لئے جمالیاتی وجدان ہے۔ اول الذکر (یعنی عقلی وجدان) چونکہ محض فلسفی کے انوکھے رجحان قلب کے لئے ضروری ہے۔ لہٰذا اس صورت میں وہ عام شعور میں واقع نہیں ہوتا۔ موخر الذکر بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ آفاقی یا معروضی بنا دیا گیا ہو، عقلی وجدان ہے جو کم از کم ہر شعور میں واقع ہو سکتا ہے۔ اس سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے، کہ فلسفہ، فلسفے کی حیثیت میں کیوں اور کس لئے عالمگیر صحت (جواز) کا حامل نہیں ہو سکتا۔ ہے۔ وہ شے جسے مطلق معروضیت دی جا سکتی ہے، فن ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ فن سے اس کی معروضیت کو نکال دیں تو پھر وہ وہ نہیں رہتا جو ہے اور فلسفہ بن جاتا ہے۔ فلسفے کو معروضیت عطا کر دیں تو یہ فلسفہ نہیں رہتا بلکہ فن بن جاتا ہے۔ فلسفہ اپنی منتہائے عروج کو پہنچتا بھی ہے تو یہ اس نقطے تک انسان کی شخصیت کے صرف ایک جز ہی تک پہنچتا ہے۔ فن کل انسان کو جیسا کہ وہ ہے "رفیع ترین" کی معرفت تک لے جاتا ہے اور یہ ابدی امتیاز بھی ہے اور فن کا اعجاز بھی۔"

"ہر جمالیاتی تخلیق کی ابتدا لازمی طور پر دو فعلیتوں کی لامتناہی تفریق سے ہوتی ہے (ان میں سے ایک آزادی کی شعوری فعلیت ہے اور دوسری فطرت کی غیر شعوری فعلیت) اور یہ دونوں فعلیتیں تمام آزاد تخلیقات میں علیحدہ علیحدہ کر دی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دونوں فعلیتیں چونکہ ہر تخلیق میں متحدہ طور پر پیش کی جاتی ہیں

اس لئے یہ تخلیق لامتناہی کو متناہی صورت میں ظاہر کرتی ہے چنانچہ یہ لامتناہی جو متناہی صورت میں پیش کیا جاتا ہے "حسن" ہے۔ ہر اس فن پارے کی بنیادی خصوصیت جس میں اول الذکر دو خصوصیتیں (لامتناہی معنی یا مفہوم اور لامتناہی ہم آہنگی یا موزونیت) مجتمع ہوتی ہیں، اس لحاظ سے "حسن" ہے اور حسن کے بغیر کوئی فنی تخلیق نہیں ہو سکتی"۔

دوسری جگہ وہ لکھتا ہے "فنی تخلیق کو نامیاتی تخلیق سے زیادہ تر ان وجوہ کی بنا پر متمیز کیا جاتا ہے، ایک تو یہ کہ نامیاتی وجود تفریق سے پہلے اس شے کو ظاہر کرتا ہے جسے جمالیاتی تخلیق تفریق کے بعد ظاہر کرتی ہے، دوسرے یہ کہ نامیاتی تخلیق شعور سے ظہور پذیر نہیں ہوا کرتی۔ لہٰذا یہ لامتناہی تناقض سے کبھی نہیں نکلتی جو جمالیاتی تخلیق کی شرط ہے، اس لئے فطرت کی نامیاتی تخلیق کا خوبصورت ہونا ضروری نہیں ہے۔۔۔۔ چنانچہ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ یہ فعلیت، جو کہ بیک وقت شعوری بھی ہے اور غیر شعوری بھی، باطن میں (یعنی بذات خود شعور میں) دکھائی دے گی۔ ایسی فعلیت صرف جمالیاتی فعلیت ہوتی ہے۔ اور ہر فنی تخلیق کو صرف اسی ایک فعلیت کی تخلیق سمجھا جاتا ہے۔ فن کی تصوری دنیا اور اشیاء کی حقیقی دنیا صرف اور ایک ہی جیسی فعلیت کی تخلیق ہیں۔۔۔۔ خارجی دنیا ہی صرف قدیمی ہے اور یہ ابھی تک قلب کی غیر شعوری شاعری ہے۔ فلسفے کا آفاقی نظام، منطق اور اس کی کل عمارت کی بنیاد فلسفۂ فن ہے۔۔۔۔۔۔ غائیت نظری و عملی فلسفے کی وحدت ہے، لیکن یہ نظام خود موضوع میں اور اس خودی میں اظہار پا لینے کے امکان کے بغیر نامکمل ہوتا ہے جو نظری اور عملی دونوں عوامل کی تمیز و تشخیص ہے ایک فعلیت جو بیک وقت شعور کی حامل بھی ہوتی ہے اور نہیں بھی ہوتی اور وہ

فطرت کی طرح بے شعور اور روح کی طرح باشعور ہوتی ہے، یہی وہ فعلیت ہے جو صحیح معنی میں جمالیاتی فعلیت ہے،، لہ

ہیگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) کا فلسفۂ حسن بھی قریب قریب وہی ہے جو شیلنگ کا ہے، البتہ مبسوط و مشرح زیادہ ہے۔ فشتے اور شیلنگ کی طرح ہیگل بھی حقیقت کو جامد اور ساکت نہیں مانتا بلکہ ارتقاپذیر سمجھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اصل حقیقت "تصور مطلق" ہے، جو عالم ہست بود کا نفس کل یا روح رواں ہے۔ یہ تصورِ مطلق مائل بہ ارتقاء ہے اور اس غرض سے کہ وہ جانا پہچانا جائے، اپنے آپ کو معرض ظہور میں لاتا ہے۔ ان ارتقائی منازل کو طے کرتے ہوئے حقیقت کو متناقض عناصر سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے اور وہ ان کے صالح عناصر کو اپنے اندر سموتے ہوئے آگے بڑھتی رہتی ہے۔ وہ سادگی سے پیچیدگی کی طرف ارتقائی منازل طے کر رہی ہے اور اس کے لئے کوئی منزل آخری منزل نہیں۔ وہ ہمیشہ ہمیشہ ارتقائی منازل طے کرتی رہے گی۔ صرف تصورِ مطلق، اصل حقیقت ہے۔ انفرادی نفوس اس نفس کل کی شاخیں ہیں اور ان کی حیثیت محض اعتباری اور اضافی ہے۔ نفس کل کو ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے تین مدارج سے گزرنا ہوتا ہے۔ یہ مدارج فن، مذہب اور فلسفہ ہیں۔ جب اس کو اپنا وجدانی ادراک ہوتا ہے تو اس سے فنون لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔ جب وہ اپنے آپ کو احترام اور عبودیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ تو مذہب پیدا ہوتا ہے۔ اور جب اس کو منطقی تعقل ہوتا ہے تو فلسفہ وجود میں آتا ہے، لہ ہیگل، حسن اور حقیقت کو "تصورِ مطلق" کے مختلف پرتو مانتا ہے۔ اس

لہ بحوالہ بوزنکے ص ۳۱۹-۳۲۱ ناصر تاریخ ص ۱۵۱-۱۵۳ لہ مجنوں ص ۸۵

کے لحاظ سے "تصورِ مطلق کا حسیاتی صورتوں یا وسائل کے ذریعے ظہور کا نام حسن ہے۔ دوسرے الفاظ میں "تصور" یا نفسِ کل کا اپنے آپ کو حواس پر آشکار کر دینا "حسن" ہے اور چونکہ نفس، فطرت سے ارفع ہے، اس لئے حسنِ فن بھی حسنِ فطرت سے اسی قدر اعلیٰ اور ارفع ہے۔ فطری حسن تو تصور کے حسن کا محض عکس ہے۔ یہ حسن تمام قوتوں، حواس، احساس، ادراک اور تخیل کو متاثر کرتا ہے اور اس کی صورتیں بھی اتنی ہی گوناگوں ہوتی ہیں جتنے کہ اس کے مظاہر، جو ہر جگہ پائے جاتے ہیں حسن جو صورتیں بھی اختیار کرتا ہے، ان کی تعمیم کریں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ ہر حال میں کثرت میں وحدت ہے۔ حسن اگرچہ کائنات میں پایا جاتا ہے اور خاص کر فطرت میں، جو قوتِ حیات کا سرچشمہ ہے، لیکن یہ بھرپور کلی طور پر فن ہی میں منکشف ہوتا ہے دنیا کے فن پارے نسلِ انسانی کی بصیرت کے آئینہ دار ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اقوامِ عالم نے اپنے عمیق ترین وجدانات و تصورات کو فنی تخلیقات ہی کی صورت میں ورثے کے طور پر چھوڑا ہے۔ . . . . اس عظیم صورت گر قوت نے جو فطرت میں کارفرما ہے کچھ معینہ اصناف کو بنایا ہے جو یہ ہیں۔ خیالات، قیاسات، تصورات اور قلبی صورتیں۔ یہ سب اصناف انفرادی اور جداگانہ وجودات کا محض ایک سلسلہ نہیں۔ بلکہ ان سب کا آپس میں تعلق ہوتا ہے، نیز اس تعلق میں ایک تناسب و موزونیت پائی جاتی ہے؛ اور اسی تناسب و موزونیت میں حسن پایا جاتا ہے، لیکن یہ زیادہ سے زیادہ ایک بے جان قسم کا حسن ہوتا ہے۔ حسن صرف اس وقت اپنے آپ کو پورے طور پر بے نقاب کرتا ہے جب زندگی ایک مکمل طور پر نشو و نما پائی ہوئی صورت کو زندہ کرتی ہے۔ زندگی پہلے تو فطرت کی صورتوں

کو مختلف سانچوں میں ڈھالتی اور ان کی نشوونما کرتی ہے، پھر انہیں بناتی ہے۔ لہٰذا یہ صورتیں بذاتِ خود زندگی نہیں ہیں۔ زندگی، جو کہ صورتگر اور وضع تراش قوت ہے۔ گوناگوں ارتقاؤں میں آگے حرکت کرتی رہتی ہے تاکہ دوسری صورتوں کو زندگی بخشتی رہے، اور تغیر پذیر اور نت نئی صورت بدلنے والی زندگی ہی میں رفیع ترین حسن مضمر ہوتا ہے۔ حسن اس نہج سے اپنے آپ کو اضافیت (یا اضافی اشیاء) میں پہنچانے والا "المطلق" ہے۔ یہ پردۂ خفا سے گزر کر اظہارِ ذات اور عرفانِ ذات میں آنے والا "المطلق" ہے اور اس تسلسل عمل ہی میں تصور کی تجلی، مادے کی رکاوٹ کو دور کر کے اسے منور کر دیتی ہے۔ یہ نور ہے جسے حسن کہتے ہیں۔ ہمیں ہر فن پارے کی، جو حسن کا حامل ہوتا ہے۔ خارجی صورت اور مافیہ میں فرق ملحوظ رکھنا چاہیئے۔ مافیہ سے مراد وہ اندرونی جذبہ ہے۔ جس کے ذریعے فنی پیکر میں روح پھونکی جاتی ہے۔ ایک فن پارہ محض ٹیڑھے ترچھے یا سیدھے خطوط سطحی صورتوں، الوان و اصوات کا بنا ہوا ہی نہیں ہوتا، اور نہ اس کے اجزائے ترکیبی کا سلسلہ اس جگہ ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے اہم ترین عناصر احساس اور خیال ہیں اور اگر فن پارہ ان کا اظہار نہیں کرتا تو وہ بالکل بے وقعت ہے۔ [1]

ہیگل حسن کے ارتقائی مدارج کو تسلیم کرتا ہے اور حسن اور ارتقائے زندگی کو ایک ہی سلسلے کی دو کڑیاں خیال کرتا ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر وہ جمادات کے حسن سے نباتات کے حسن کو، اور نباتات کے حسن سے حیوانات کے حسن کو، اور پھر ان سب پر انسان کے حسن کو اعلیٰ و اکمل سمجھتا ہے۔ اور اس طرح انسان کے حسن کو وہ "تصور مطلق" کا کامل ترین

لہ [illegible] ص ۷۱ - ۷۲

مظہر خیال کرتا ہے۔ وہ حیوانات کے حسن و قبح پر بحث کرتا ہے، مگر ایک گونہ بیدلی کے ساتھ۔ اور اس بحث سے ایسا مترشح ہوتا ہے۔ جیسے وہ قبح کو ایک اضافی شے سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک وہ حیوانات قبیح نظر آتے ہیں جن کی صورتیں ان مخصوص صفات کی حامل ہوتی ہیں جو عام طور پر قوت حیات کی مخالف ہوتی ہیں، یا جن کی صورتوں کو ہم روایتاً قبیح سمجھ لیتے ہیں۔ ہم جن حیوانوں اور کیڑے مکوڑوں میں قوت حیات کی کمی محسوس کرتے ہیں انہیں شعوری یا رسمی طور پر قبیح سمجھ لیا کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انسان اور فن کے درجے کے نیچے اضافی قبیح تو ہو سکتا ہے مگر مطلق قبیح نہیں[1]

ہیگل کے لحاظ سے معروضی حسن کا دارومدار عناصر ترکیبی کی وحدت پر ہے۔ اس وحدت کا انحصار مندرجہ ذیل پانچ خصوصیات پر ہے۔ ۱۔ حسن ترتیب یا باضابطگی ۲۔ موزونیت۔ اور تناسب ۳۔ قانونیت ۴۔ تمثیلی خطوط اور ۵۔ ہم آہنگی۔ جب کسی شے میں ان تمام خصوصیات کا امتزاج وحدت کی صورت اختیار کر لیتا ہے تو وہ شے حسین ہو جاتی ہے۔ ان صفات کے علاوہ وہ پاکیزگی کو حسن کی ایک ضروری شرط خیال کرتا ہے۔

اس کے خیال میں فن تین مختلف صورتوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے، رمزی کلاسیکی اور رومانی، اور اگرچہ ہر انفرادی فن کو ان تینوں صورتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر فن تعمیر رمزی، سنگ تراشی کلاسیکی اور مصوری شاعری اور خاص طور پر موسیقی رومانی فنون کہے جا سکتے ہیں۔ وہ فن کی ان تینوں صورتوں پر مفصل بحث کرتا ہے اور انفرادی فنون کو بھی اسی تقسیم کی روشنی میں زیر بحث لاتا ہے

---

[1] بوزنکے ۔ ۳۴۶

ہیگل نے فن میں ایک خاص صفت کی طرف خاص طور پر توجہ مبذول کرائی ہے یہ ایک ایسی صفت ہے کہ اگرچہ اس سے پہلے بھی بعض مفکرین اس صفت کو پیش کر چکے ہیں لیکن اپنی اہمیت کے لحاظ سے یہ صفت جس وقعت کی حامل ہے، اس نسبت سے اس طرف توجہ مبذول کی گئی تھی۔ یہ صفت ہے فن میں غور و فکر کی اہمیت۔ ہیگل فن کے لئے غور و فکر کو ایک لازمی اور ضروری شرط خیال کرتا ہے فنکار جس شے کو اپنی تخلیقی فعلیت کے لئے منتخب کرتا ہے اس کی معقولیت ہی تنہا اس کے شعور کو بیدار کرنے والی نہیں ہونی چاہیئے۔ اسے حقیقت و واقفیت کی کل وسعت اور گہرائی پر اچھی طرح غور و فکر کرنا چاہیئے کیونکہ غور و فکر کے بغیر انسان اس سے جو اس کے باطن میں ہے، آگاہ نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ فن کے تمام شاہکار اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ ان کے مافیہ یا مواد پر ہر ہر پہلو سے بار بار غور و فکر کر لیا گیا ہے۔ لہٰذا یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ فن کا کوئی بھی شاہکار غیر محتاط اور ادنیٰ تخیل سے پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ خیال کرنا غلط ہے کہ شاعر اور مصور کو وجدانات کے علاوہ کسی اور شے کی حاجت نہیں ہوتی۔ ایک سچے شاعر کے لئے لازمی ہے کہ شعری تخلیق کی تکمیل کے دوران غور و فکر سے پورا پورا کام لے[1]

سولگر (۱۸۱۹-۱۷۸۰) شیلنگ اور ہیگل کی طرح سولگر بھی فطری حسن کا زیادہ قائل نہیں ہے۔ شیلنگ تو فطرت میں حسن کا بالکل قائل نہیں ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت میں حسن صرف اتفاقی طور پر موجود ہوتا ہے اور صرف فن ہی وہ معیار مقرر کرتا ہے۔ جس کی بنا پر فطرت کے حسن کو پہچانا اور جانچا جا سکتا ہے۔ سولگر کے یہاں

---

[1] بحوالہ ناصر ۱۲۲

یہ بات واضح نہیں کہ وہ فطرت میں حسن کی موجودگی کا قائل ہے یا نہیں۔ کیا فطرت میں حسن، مدرک کی اپنی نگاہ کا کرشمہ ہے؟ یا اگرچہ فطرت میں حسن موجود ہوتا ہے لیکن وہ کیفیت کے لحاظ سے فن کے حسن کے مقابلے میں ادنیٰ درجے کا ہوتا ہے؟ اس کے متعلق اس کے یہاں واضح طور پر کچھ نہیں ملتا۔ بہر حال اگر وہ حسن فطرت کا قائل ہے بھی، تب بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اسے حسن فن کے مقابلے میں کم تر سمجھتا ہے اور صرف فن کو حسن کے اعلیٰ معیار کا نمونہ خیال کرتا ہے۔

اس کے لحاظ سے حسن، خدا کا بلا واسطہ جلوہ ہے "حسن کا ادراک صرف اس وقت ممکن ہے جب ہم اس میں محیط کل ذات باری کی زندہ اور متحرک روح دیکھ سکیں" وہ حسن کے اس مخصوص صوفی نظریۂ حسن کے مطابق اس بات کا قائل ہے کہ روح مادی حسن میں ظاہر ہوتی ہے۔ بہر حال حسن کے ادراک کا انحصار کسی ایک خاص عضو حس پر نہیں ہے بلکہ وجود خالص تک رسائی تمام فطرت کے وجدانی مشاہدہ کے ذریعہ ممکن ہے۔ اس وجود خالص کے بہت سے اوصاف میں سے ایک وصف اس کا حسن ہے۔

جہاں تک فن کا تعلق ہے، اس کے نزدیک فن کلیتاً رمز یہ ہوتا ہے۔ قدیم فن زیادہ تر خارجی رموز استعمال کرتا ہے اور جدید فن داخلی رموز۔ وہ حسن کو خدا کا تصور سمجھتا ہے اور حسن کو ایک طرف جوہر اور دوسری طرف نمود خیال کرتا ہے۔ شاعری اور موسیقی اول الذکر کو بہتر طریقے سے پیش کرتی ہیں اور مصوری اور فن تعمیر موخر الذکر کو[1]

---

[1] ایضاً۔ ص ۶۶

سوگگر تخیل اور فینسی کو بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں فینسی وقوف سے متعلق ہوتی ہے اور اس میں اور انسانی شعور میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اور یہ وجدان کی تصدیق کرتی ہے۔ اس کے برخلاف تخیل تصور سے متعلق ہوتا ہے۔ ہم اس کے ذریعے وقوف کے مقابلے میں معروضات کو بہتر طریقے سے سمجھ سکتے اور اس میں تصور کو حقیقت کے رنگ میں پا سکتے ہیں۔ اور یہ وہ صلاحیت ہے جو فن میں تصور کو حقیقت میں تبدیل کر دیتی ہے تخیل ہی طنز کی بنیاد ہے جو حقیقی فن کی جان ہے۔

شیلنگ کی طرح سوگگر بھی حسن کو تصور کے زمرہ میں شمار کرتا ہے جو تمام شعور کی دسترس سے باہر ہے۔ حسن صداقت اور خیر سے مختلف ہے۔ فنی فعلیت نظری نہیں بلکہ عملی ہے اور بنا بریں فن نظری فلسفہ سے نہیں بلکہ عملی فلسفہ سے تعلق رکھتا ہے۔[1]

شلائر ماخر (۱۷۶۸-۱۸۳۴ء) کے خیال میں انسانی زندگی میں جس چیز کو بنیادی حیثیت حاصل ہے وہ احساسات و جذبات ہیں۔ ہم ذات مطلق کو فکر کے ذریعے نہیں بلکہ احساسات کے ذریعے پہچانتے ہیں۔ مذہبی احساس انسانی علم کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ اگرچہ وہ فن کو مذہب کی زبان کہتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی اخلاقیات جمالیاتی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ وہ مختلف فنون پر بحث کرنے کی بجائے اپنی بحث کو حسن کی تعریف سے شروع کرتا ہے اور جمالیات کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے جمالیات حسن فن کا علم ہے"[2] اس طرح وہ جمالیات کو علم کا درجہ عطا کرتا ہے اور باقاعدہ طور پر اس کے اصول مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

۱؎ کروچے ۲۹۶ ۲؎ نائٹ ۷۰

شلائرماخر بھی متقدمین کی طرح فلسفہ کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ کلام، طبیعات اور اخلاقیات۔ کلام سے وہ وجودیات مراد لیتا ہے۔ طبیعات میں وہ تمام طبعی علوم شامل کرتا ہے اور اخلاقیات انسان کی تمام آزادانہ فعلیت پر محیط ہے (مثلاً زبان فکر، فن، مذہب اور اخلاق) اس کے لحاظ سے اخلاقیات کا مطلب صرف علم الاخلاق نہیں ہے بلکہ جن معنوں کے لئے وہ یہ لفظ استعمال کرتا ہے، ان معنوں کے لئے بعض مفکرین نفسیات یا علم الروح کے الفاظ استعمال کرنا مناسب خیال کرینگے

انسانی فعلیت کو دو طریقوں سے تقسیم کیا جاسکتا ہے اول یا تو وہ جو تمام انسانوں میں کم و بیش یکساں طور پہ پائی جاتی ہیں مثلاً منطقی فعلیت یا جو مختلف انسانی مختلف طریقوں میں موجود ہوتی ہے اور انفرادی فعلیت کہلاتی ہے۔ دوم یا تو وہ جو داخلی زندگی سے متعلق ہو، ہے یا جو خارجی عالم سے تعلق رکھتی ہے اور عملی فعلیت کہلاتی ہے۔ فنی فعلیت ایک طرف انفرادی فعلیت ہے اور دوسری طرف داخلی فعلیت۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ فن خارجی عالم کو بھی پیش کرتا ہے۔ لیکن اس کی حیثیت صرف ثانوی ہے۔ اس کا اصل مقصد تو داخلی کیفیت کو پیش کرنا ہے ایک واقعی غصہ کی شخص اور اس شخص میں جو ایک غضبناک شخص کا اسٹیج پر پارٹ ادا کرتا ہے، یہ فرق ہے کہ اس دوسرے شخص میں غصہ و غضب تو لوکیا" بدا دکھائی دیتا ہے۔ اور اس لئے حسین معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں داخلی تصور اداکار کی روح میں موجود ہوتا ہے اور یہ تصور ہیجان اور اس کے طبعی مظہر کے درمیان حائل رہتا ہے۔ فنی فعلیت انسان کی ان دوسری فعلیتوں سے متعلق ہے۔ جن میں ہم فرد کو اس کی امتیازی حیثیت میں پہلے سے فرض کر لیتے ہیں۔ یہ مساوی طور پر ان سب فعلیتوں سے تعلق رکھتی ہے جو لازمی طور پر اپنے اندر نشوونما پاتی ہیں اور اپنی تکمیل کے لئے کسی

خارجی عالم کی محتاج نہیں ہیں۔ فن اس اعتبار سے ایک داخلی فعلیت ہوئی جس میں اس امتیاز کو پہلے ہی سے فرض کر لیا جاتا ہے کہ داخلی ہے نہ کہ عملی اور انفرادی بنے کر منطقی لہ۔

مثلاً کروچے ماخذی صداقت کو عام صداقت سے مختلف خیال کرتا ہے اس کے لحاظ سے ہم شاعری میں صداقت کے متلاشی نہیں اور اگر صداقت کے متلاشی ہوتے بھی ہیں تو اس صداقت کے جو اس معروضی صداقت سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ جس کے مثل لازماً کوئی دوسری شے ہونی چاہیئے۔ چاہے یہ معروضی صداقت کلی ہو یا انفرادی۔ بالفاظ دیگر فنی صداقت، علمی اور تاریخی صداقت سے مختلف ہوتی ہے۔ "جب کسی نظم کے کردار کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ صداقت سے مبرا ہے تو اس نظم کو قابل تعریف نہیں سمجھتے، لیکن اگر اس کردار کے متعلق یہ کہا جائے کہ وہ ایک خالص ایجاد ہے اور کسی حقیقت سے مشابہ نہیں ہے، یہ تو ایک بالکل دوسری بات ہو جاتی ہے" نظم میں ایک کردار کی صداقت کا انحصار ایک فردِ واحد کا انداز فکر و عمل پیش کرنے میں ہے۔ یہاں تک کہ تصاویر میں بھی معروضی حقیقت کی مطابقت وہ عنصر نہیں ہے جو انہیں فن کا اعلیٰ نمونہ بنا دیتا ہے۔ فن اور شاعری سے علم کی شعاع نہیں پھوٹتی بلکہ یہ ایک منفرد شعور کی صداقت کا اظہار ہیں۔ یہ فکر اور تخیل کی تخلیقات ہیں اور یہ تخلیقات دوسری تخلیقات سے اس بنا پر مختلف ہیں کہ وہ مماثلت کو پہلے سے فرض نہیں کرتیں اور منفرد شعور کا اظہار کرتی ہیں۔"

فن کا موضوع بلاواسطہ شعورِ ذات ہے۔ اس موضوع کو فکر اور انا

لہ کروچے ۳۱۶ - ۳۱۷

یا مضمون اہم کے تصور سے پوری طرح ممیز کرنا بہت ضروری ہے۔ مونٹر الذکر کا مطلب لمحات کے تنوع میں مماثلت کا شعور ہے۔ ہمیں یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے کہ بلا واسطہ شعورِ ذات بذات خود ایک تنوع ہے۔ کیونکہ تمام زندگی شعور ہی کی تکمیل ہے۔[1]

شلائر ماخر فن کی آزادی کی قدر کا بہت زیادہ قائل ہے۔ وہ فن کو اخلاقی معیار سے جانچنے کو پسند نہیں کرتا۔ اس کے لحاظ سے فلسفیانہ نظریات اخلاقی قیود سے آزاد ہوتے ہیں، اسی طرح فن بھی ان سے آزاد ہے۔ فن اخلاقی اور عملی اثرات سے بے نیاز ہے۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "فن کی مختلف تخلیقات میں بجز اس کے کچھ فرق نہیں ہوتا کہ فنی کمال کے اعتبار سے ان میں کس قدر تفاوت پایا جاتا ہے۔ فن کی قدر کا انحصار اسکے کمالِ اسلوب پر ہوتا ہے جس میں خود رجحیت اپنی داخلیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتی ہے۔

وہ شلر کے کھیل کے نظریہ کا مخالف ہے کیونکہ اس کے خیال میں شلر کا یہ نظریہ فن کو بجائے زندگی کا ایک سنجیدہ عمل کے ایک کھیل یا ذریعۂ تفریح بنا دیتا ہے۔۔۔۔ فنی فعلیت عالمگیر انسانی صلاحیت ہے اور اس صلاحیت سے محروم شخص کا خیال بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ضمن میں مختلف انسانوں میں بہت زیادہ فرق ہوتا ہے۔ بعض اشخاص فن سے صرف لطف اندوز ہونے کے متمنی ہوتے ہیں، بعض حقیقی ذوق کے مالک ہوتے ہیں اور چند اشخاص ایسے بھی ہوتے ہیں جو نابغہ کہلانے کے مستحق ہوتے ہیں۔[2]

شوپنہار (۱۷۸۸-۱۸۶۰) کے نظام فکر میں ارادہ" کو مرکزی حیثیت

---

[1] کروچے ص ۳۱۷ [2] ص ۳۲۰-۳۲۲

حاصل ہے اسے اپنے پیشروؤں سے سب سے بڑا اختلاف یہ ہے کہ وہ ہستی کی
اصل بجائے ایک "تصورِ مطلق" کے ایک "ارادۂ مطلق" کو بتاتا ہے۔ اس کے
لحاظ سے یہ تمام عالم ارادے کی ایک شکل ہے۔ یہ تمام جہان اپنے کل مظاہر کے
ساتھ ایک انفرادی ارادہ کی معروضیت ہے۔ یہ جہان حقیقت نہیں بلکہ حقیقت صرف یہ ارادۂ
مطلق ہے جو یکتا اور ناقابلِ ادراک ہے ارادہ مطلق نے اپنے آپ کو جمادات، نباتات
اور حیوانات میں بالترتیب ظاہر کیا ہے اور سب سے آخر میں یہ انسان میں ظاہر
ہوا ہے۔ جہاں اسے اپنا شعور حاصل ہو گیا ہے بلا ارتقا اس کی فطرت کا تقاضہ ہے
مگر اس کے سامنے کوئی خاص نصب العین نہیں۔ کچھ خبر نہیں کہ کہاں سے آ
رہا ہے اور کہاں جا رہا ہے اور یہ ارادۂ مطلق اندھا اور ناعاقبت اندیش ہے ارادہ کی اسی عاقبت نااندیشی کا
نتیجہ ہے کہ زندگی ایک مصیبت بن کر رہ گئی ہے۔ زندگی میں جتنی خرابیاں پیدا
ہوتی ہیں۔ وہ اسی ارادہ کے نامعقول انفرادو تشخص سے پیدا ہوتی ہیں[1] ارادہ
کی اسی بے بصری اور بے عقلی کا نتیجہ ہے کہ زندگی دکھوں کا گہوارہ بن کر رہ گئی
ہے یہ زندگی شر ہے شر سے عبارت ہے اور اس کا بنیادی محرک اور
حقیقت الم ہے۔ لذت یا مسرت، الم کے محض سلبی طور پہ عدم وجود کا نام
ہے۔ خوشی ایک مثبت قدر نہیں بلکہ اس کی حیثیت صرف سلبی اور منفی
ہے دکھ کے دور ہو جانے کا نام خوشی ہے[2] ہمیں چاہیئے کہ ہم اس ارادے کے شر
کے دائرے اور پھندے سے نکلنے کی کوشش کریں۔ اس کی تین صورتیں ہیں۔ فلسفہ
اخلاقیات اور فنون لطیفہ۔ مسائل حیات پر غور و فکر کرنے اور جلیل القدر مفکرین
کے خیالات کو سمجھنے کی کوشش کرنے سے انسان وقتی طور پر ارادۂ مطلق
کی سفاکیوں سے سکون حاصل کر لیتا ہے۔ اور اسے اطمینان قلب حاصل

۱؎ کیرٹ ۱۲۳ ۲؎ محجوب ۸۹

ہو جاتا ہے۔ سکون قلب حاصل کرنے کے بعد گویا ہم دنیائے سعادت میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہ وہی کیفیت بے الم ہے جسے خیر مو ترین کہا جا سکتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح ہم، کچھ لمحات ہی کے لئے سہی، ارادے کی کشمکش اور جدوجہد سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ ارادے نے ہمیں جس دوام میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس کیفیت سکونِ قلب میں ہم وقتی طور پر اس سے آزادی حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن اس مقصد کے حصول کے لئے فنونِ لطیفہ کو فلسفہ پر فوقیت حاصل ہے شوپنہار کے لحاظ سے شاعر ہونا فلسفی ہونے سے کہیں زیادہ خوش قسمتی ہے۔ فنون لطیفہ کی بنیاد وجدان پر ہے۔ وجدان کا موضوع وہ تصورات ہیں جن کو افلاطون ازلی نمونے کہتا ہے۔ جزئیات سے فنون لطیفہ کو کوئی سروکار نہیں۔ فنونِ لطیفہ وجدان کے توسط سے عالم زماں و مکاں کے جزئیات کی ہیئت کو بدل دیتے ہیں اور ان کو ہمارے لئے سکون و راحت کا سبب بنا دیتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن کے ذریعے مصائبِ عالم سے یک گونہ نجات مل جاتی ہے۔ حسن تصور کا اظہار ہے۔ اس عالم کی ہر شئے کسی نہ کسی رنگ میں حسین ہے۔ حسن پر غور و خوض کرتے ہوئے اور اس سے محظوظ ہوتے ہوئے ہم اپنی انفرادیت اور ارادے سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اور اس طرح ہم پر ارادہ مطلق کی گرفت ڈھیلی ہو جاتی ہے۔ فن سے محظوظ ہونے سے ہمیں جزوی طور پر نروان حاصل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ جب ہماری توجہ حسن کی طرف مبذول ہوتی ہے تو ارادہ غائب ہو جاتا ہے۔ لیکن فلسفہ ہو یا فنون لطیفہ یہ ہم کو صرف تھوڑی دیر کے لئے سکون دے سکتے ہیں۔ ارادہ مطلق یا مشیت کی سنگھوں سے مستقل طور پر نجات پانے کے لئے ضروری ہے

؎ انسائیکلو پیڈیا امریکانا

کہ ہم زندگی تج دیں اور دنیا کے جھگڑوں سے منہ موڑ کر سنیاس لے لیں[۱] شوپنہار کے اس نقطۂ نظر میں مہاتما بدھ کی تعلیم کا اثر صاف نمایاں ہے جس سے شوپنہار بہت متاثر ہے۔ بہرحال اس جہان میں وقتی سکون کا حصول بھی ایک نعمت ہے اور اس کا بہترین طریقہ حسن پر غور و فکر کرنا ہے۔ "حسن انسان پر جو اثر مرتب کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے دو طرح کا ہوتا ہے اور انسان کو ارادے سے نجات دلاتا ہے۔ یعنی زندہ رہنے کے ارادے سے، جو ہمیشہ انسان کی بدترین بدی اور حرمان نصیبی کے ہمراہ رہتا ہے۔ یہ انسان کو حاجت و معلول دلائل و مقاصد اور عواطف و امیال سے بھی نجات دلاتا ہے۔ دوسرے یہ ہمارے قلوب کو ایک ایسے تصور سے معمور کر دیتا ہے جو ایک اعتبار سے ارادے کی معروضی صورت ہے اور یہ ایک خارجی شے کی طرح ہمارے جمالیاتی مشاہدے میں داخل ہو جاتی ہے۔ ہر شے چونکہ تھوڑی بہت ارادے کی معروضی تصوریت ہوتی ہے اس لئے کچھ نہ کچھ امتیازی نشان رکھتی ہے۔ اور اس وجہ سے یہ تھوڑی بہت خوبصورت بھی ہوتی ہے۔ اپنے اسی تصور حسن کی بنا پر شوپنہار ارادہ مطلق کے ناقص مظہر یا جزوی معروضی تصوریت کو قبیح کہتا ہے۔ جلال حسن کی طرح ہے۔ سوائے اس کے کہ یہ انفرادی ارادے اور سرچ[؟] ہماری اشیاء کے درمیان معاندانہ تعلق کو پہلے ہی سے فرض کر لیتا ہے۔ اور جب اس عناد پر کوشش کے ساتھ قابو پا لیا جاتا ہے تو یہ موضوع کی روحانی رفعت کو پیدا کرتا ہے"[۲]

شوپنہار حسن اور حقیقت تک پہنچنے کے لئے علم سے زیادہ وجدان کو ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے علم کسی شے کی حقیقت تک نہیں

۱؎ مجنوں ص ۸۹-۹۰ ۲؎ بنگ ۳۶۵-۳۶۶

پہنچتا بلکہ وہ صرف اس کی ظاہر اصفات تک ہماری رہنمائی کر سکتا ہے اس ظاہر دنیا کا علم ہم ادراک اور استدلال سے حاصل کرتے ہیں لیکن کائناتی تصورات اور قائم بالذات شے کے متعلق ہماری معلومات کا دارومدار وجدان پر ہوتا ہے۔ یہ خالص غور و فکر جمالیاتی غور و فکر ہے اور اس بنا پر یہ خواہش اور ان مقاصد سے جو اختیاری افعال سے متعلق ہوتے ہیں، آزاد ہوتا ہے۔ اور حسن سے مسرور ہونے کی اصل روح یہی ہے۔۔۔ فن ایک ایسا نشہ آور مشروب ہے جس کے ذریعے ہم زندگی کے مصائب سے وقتی طور پر بے نیاز ہو جاتے ہیں[1]

ہم کسی شے کے حسن کو حسی ادراک، علمی تعقل یا استدلال کے ذریعہ نہیں پہنچانتے۔ بلکہ صرف وجدان کے ذریعہ پہچانتے ہیں۔۔۔ ہمارے وجدان حسن ہیں ارادے کو سکون ملتا ہے، خواہش ختم ہو جاتی ہے نفس معروض کو حاصل کرنے کی آرزو سے بے نیاز ہو کر اسے غیر جانبدارانہ طور پر دھیان میں لاتا ہے۔ اور اس طرح ہم حسن کے عالم میں اس طریقے سے پہنچتے ہیں، جیسے ایک پائیدار عالم ہو۔ فنکار اپنی فعلیت کے بہترین نتائج کو ایک قسم کے وجد کی بدولت ہی حاصل کرتا ہے جو نفس کو ابتدا ہی سے نیست و نابود کر دیتا ہے۔ اس طرح ان کی انفرادی ذات کی محدودیت ختم ہو جاتی ہے۔ لہٰذا کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق کے ارادے کو عقل سے علاحدہ کر لینا چاہیئے اور ذاتی خواہش کو غیر ذاتی عقل و فہم کے ماتحت کر دینا چاہیئے۔ فنکار کی شخصیت کی مخلل اندازی اس کی اپنی فنی تخلیق کو ختم کر دیتی ہے نابغہ کی تخلیق، افادیت کی شے نہیں ہوتی۔ اسلئے فائدہ ہونا ہی اس کی اعلیٰ کیفیت کی دلیل ہے، وہ صرف اپنے لئے موجود ہوتی ہے۔"[2]

---

[1] انسائیکلو پیڈیا مذہب و اخلاقیات ج ۶ ص ۲۷

شوپنہار وہ پہلا مفکر تھا جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ تمام فنون موسیقی کے معیار تک پہنچنے کے لئے کوشاں ہیں۔ اگرچہ شوپنہار کے ان الفاظ کی تشریح غلط طور سے کی گئی ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے ایک زبردست صداقت کا اظہار کیا ہے۔ اس کے پیش نظر موسیقی کی مجرد صفات تھیں۔ صرف موسیقی میں ایک فنکار اپنے سامعین سے بلا واسطہ تعلق قائم کر سکتا ہے۔ اور اسے کسی اور ایسے ذریعہ کی ضرورت نہیں ہوتی جو دوسرے مقاصد میں بھی استعمال ہوتا ہو صرف ایک موسیقی کار اپنے شعور سے ایک فنی کی تخلیق میں آزاد ہوتا ہے اور اس کا مقصد محظوظ کرنے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتا ہے۔ ۱؎

۱؎ ہربرٹ ریڈ ص ۲۳-۲۵

باب ۱۴

تصوریت (۲)

انیسویں صدی کے وسط تک جرمنی میں عینیت کا کافی زور رہا لیکن اس کے بعد آہستہ آہستہ عینیت کا زور کم ہوتا گیا، اور مفکرین حقیقی دنیا میں نسبتاً زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ عقلی استدلال کے ساتھ ساتھ اب انہوں نے تجربہ اور مشاہدہ کی طرف بھی توجہ مبذول کی اور مجرد نظریات اور تصورات کے علاوہ اب وہ واقعات اور حقیقت پر بھی غور و خوض کرنے لگے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے تصوریت کو بالکل فراموش کر دیا تھا وہ ماحول سے متاثر تھے لیکن ان کا دامن ماضی کی روایات سے بھی وابستہ تھا۔ ان کی تصوریت میں حقیقت کی جھلکیاں نمایاں ہونے لگی تھیں۔ وقت کے تقاضوں کا انہیں احساس ہو گیا تھا۔ لیکن اس کے باوجود وہ تصوریت ہی کے حامی تھے، اگرچہ ان کی تصوریت اپنے پیشروؤں کے مقابلے میں حقیقت کی طرف زیادہ جھکی ہوئی تھی۔ یہی وہ مدرسۂ فکر ہے جو انیسویں صدی کے آخر تک جرمنی میں خاصا مقبول رہا۔ جرمنی کے علاوہ فرانس اور اطالیہ میں بھی اس مدرسۂ فکر کے پیرو موجود تھے جو جرمنی کے تصوریت پسند مفکرین سے متاثر تھے اس صدی میں ان عظیم مفکرین کے علاوہ جن کے متعلق گزشتہ باب میں عرض کر چکا ہے۔ اس مدرسۂ فکر کے اکثر مفکرین نے بھی جمالیاتی مسائل پر بھی

خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے نظریات کی وہ اہمیت نہ سہی جو شیلنگ، ہیگل اور شوپنہار کے نظریات کی ہے بہر حال ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور تاریخ جمالیات میں ان کے نظریات کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔

وِتسے (۱۸۰۱-۱۸۶۰) ہیگل سے کافی متاثر ہے۔ اس نے ہیگل کی عقلیت کو تصوف کے رنگ میں رنگنے اور مذہبی عقائد اور ہیگل کے فلسفہ میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ بہر حال وہ ہیگل کے اس نظریے سے متفق نہیں کہ منطق اعلیٰ ترین علم ہے اور فن اور مذہب، علم کے زیرنگیں ہیں۔ وہ حسن کی تین حیثیتوں کا قائل ہے (۱) موضوعی اور عالمگیر حیثیت، (۲) معروضی اور مختلف فنون میں خصوصی حیثیت اور (۳) ذہن اور کردار میں موضوعی اور معروضی حیثیت[۱] اس کے لحاظ سے جمالیاتی تصور، منطقی تصور سے بہتر ہے اور خدا اور مذہب تک یہی ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ تصورِ حسن جو عالم محسوسات سے ماوراء ہے، ایک حقیقت ہے اور چونکہ خدا کا تصورِ مطلق محبت ہے، اس لئے محبت میں حسن کی موجودگی لازمی اور ضروری ہے[۲] وِتسے کے لحاظ سے مجرد تصور بذات خود حقیقت نہیں ہے بلکہ یہ حقیقت کا منطقی سانچہ ہے۔ منطقی علم کو وہ قوانین متعین کرتے ہیں جو زماں سے ماوراء ہیں لیکن ہم قوانین کی اس جبریت کے مکمل طریقے سے غلام نہیں ہیں۔ مظاہر عالم کا پوری طرح مشاہدہ کرنے کی وجہ سے ذہن، حسن میں اس آزادی کا ادراک کرتا ہے جو خدا تعالٰے نے اپنی مخلوق کو عطا کی ہے[۳] وِتسے نے جمالیاتی نظریہ میں قبیح کی پوزیشن کو کافی اہم قرار دیا ہے۔ اور اس بات پر زور دیا ہے کہ ایجابی اور حقیقی قبیح کا حسن میں

---

[۱] نائٹ ص ۷۶، [۲] گروچے ص ۳۲۵ [۳] گلبرٹ ص ۵۰۷

نہ صرف ایک خاص مقام ہے بلکہ وہ حسن کی قوت میں اضافہ کا موجب بھی ہے
(حسن میں خامی اور قبح کو وہ بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے)
اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فنون لطیفہ میں حقیقی قبح کی موجودگی کو ضروری قرار دیتا
ہے۔ اس کے برخلاف وہ فنونِ لطیفہ میں قبح کو صرف اس صورت میں جائز
خیال کرتا ہے کہ وہ مزاح یا رومان کے انداز میں فن پر اثر انداز ہو۔ وہ سستے بیکار
اور اجڑے مقامات میں حسن کی موجودگی کا قائل نہیں کیونکہ ان میں بے جان
عناصر جاندار عناصر کے لئے عمل کی بنیاد نہیں بنتے [1]

فشر (۱۸۰۷-۱۸۸۷) جمالیات پر جس مفکر نے سب سے زیادہ لکھا ہے۔ وہ
فشر ہے۔ لیکن چونکہ کمیت بہرحال کیفیت سے نہ صرف مختلف ہوتی ہے بلکہ
کمتر بھی۔ اس لئے ہم فشر کو درجہ اول کے مفکرین میں شمار نہیں کر سکتے۔ بہرحال اس
نے ہیگل کے نظریے کو نہ صرف جامع بنایا بلکہ اسے آگے بھی بڑھایا۔ اگرچہ کروچے
کے خیال میں اس نے ہیگل کے نظریہ کو اس طرح پیش کیا کہ اسے مسخ ہی کر دیا۔ اس
کی چار جلدوں پر مشتمل سب سے ضخیم کتاب "جمالیات بحیثیت علم الحسن" کو تین حصوں
میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں اس نے حسن کی مابعد الطبیعات سے بحث
کی ہے۔ اس میں وہ حسن کو نظری طور پر زیر بحث لایا ہے۔ اور اس بات سے
بحث نہیں کی ہے کہ حسن میں کہاں اور کس طرح واقعیت کا رنگ پیدا کیا جا
سکتا ہے۔ دوسرے حصے میں اس نے تجسیم حسن کو پیش کیا ہے، جو اپنے آپ کو
دو طریقوں سے ظاہر کرتا ہے۔ حسن فطرت اور حسن تخیل۔ اول الذکر موضوعی وجود سے

---

[1] بوزنکے ۳۹۸

محروم ہوتا ہے اور موخرالذکر معروضی وجود سے تیسرے حصے میں اس نے فن پر عام بحث کی ہے اور اس کے دو پہلوؤں طبیعاتی اور نفسیاتی، معروضی اور موضوعی کو پیش کیا ہے۔

فشر کے خیال میں حسن نہ تو صرف نظری فعلیت سے متعلق ہوتا ہے اور نہ ہی صرف عملی فعلیت سے۔ بلکہ وہ اسے ان دونوں سے اعلیٰ اور تضاد سے بالا سمجھتا ہے۔ وہ حسن کو روح مطلق کی حیثیت دیتا ہے اور اس حیثیت میں مذہب اور فلسفہ بھی حسن کے ساتھ شامل ہیں۔ لیکن ہیگل کے برخلاف، فشر پہلا درجہ مذہب، دوسرا فن اور تیسرا فلسفہ کو دیتا ہے۔ کروچے کہتا ہے کہ اس زمانے میں ان تینوں کو ایک دوسرے کے مقابلے میں پوزیشن دینے پر کافی توجہ مبذول کی گئی تھی۔ ان تین الفاظ کو الٹ پھیر کر اگر اول دوم اور سوم قرار دیا جائے تو چھ ممکن طریقے ہو سکتے ہیں، جن میں چار پر حقیقتاً عمل کیا گیا اور ان تینوں کو مندرجہ ذیل ترتیب سے پیش کیا گیا:

شیلنگ	فلسفہ	مذہب	فن
ہیگل	فن	مذہب	فلسفہ
وِسّے	فلسفہ	فن	مذہب
فشر	مذہب	فن	فلسفہ

لیکن فشر کہتا ہے کہ ورتھ نے پانچویں ترتیب پیش کی یعنی مذہب، فلسفہ اور فن۔ اور اب صرف چھٹی ترتیب یعنی فن، فلسفہ اور مذہب باقی رہ جاتی ہے اور کیا تعجب ہے کہ کوئی نامعلوم مفکر اسے اپنا لے اور اپنے نظام فکر کی بنیاد

اس ترتیب پر رکھ دے۔

حسن، روحِ مطلق کے دوسرے درجے کی حیثیت سے تصورِ مطلق کو واقعیت کے رنگ میں پیش کرنے کا نام ہے۔ اس کی حیثیت مجرد قیاس کی نہیں ہے بلکہ یہ حقیقتاً "قیاس و حقیقت کی وحدت پر مشتمل ہے۔ ہر تصور بحیثیت نوع اپنا تعین آپ کرتا ہے۔ اور ہر نوع کا تصور اپنے کمترین درجے میں بھی، کلی تصور کے ایک جزو ہونے کی وجہ سے خوبصورت ہوتا ہے۔ لیکن تصور کا درجہ جس قدر بلند ہوگا، اس کا حسن بھی اسی نسبت سے زیادہ ہوگا۔ سب سے بلند درجہ انسانی شخصیت کا ہے۔ انسانی شخصیت کی اس "روحانی دنیا میں تصور اپنی صحیح اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ . . . اخلاقیات کا تصور سب سے ارفع ہے۔ اخلاقیات اور آزاد غایات، حسین شے کا سب سے اہم اور گراں بہا مواد مہیا کرتی ہیں" لیکن اس تنبیہ کے ساتھ کہ حسن جب اس عالم کو وجدان کی وساطت سے بطور حقیقت کے پیش کرتا ہے تو وہ اس فن کو جس کا رجحان اخلاقیات کی طرف ہوتا ہے، خارج کر دیتا ہے[1]

فشر کے خیال میں ایک فنکار واقعیت کی نقالی سے حسین شے تخلیق نہیں کر سکتا۔ وہ فوٹو گرافر کی طرح نقل اتارنے کو فن نہیں سمجھتا۔ لیکن وہ فطرت سے قطع تعلق کرنے کو بھی جائز خیال نہیں کرتا کیونکہ اس طرح صرف توہمانہ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ وہ ایک نئی راہ پیش کرتا ہے۔ وہ فطرت کے رازِ سربستہ کو معلوم کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس کی تہ تک پہنچ کر اور اس کی حقیقت کو پوری طرح سمجھ کر یہ مقصد حاصل کر سکتا ہے اور یہی اس کا نصب العین ہے[2]

---

[1] کروچے ص ۳۰۳ [2] ناشٹ ص ۱۲

فشر نے اپنی بعد کی تصانیف میں اپنے بعض نظریات پر خود تنقید کی ہے اور ان سے دست بردار ہو گیا ہے ان میں سے دو نظریات قابلِ ذکر ہیں اول نظریہ حسن فطرت اور حسن تخیل اور دوم نظریہ قبح۔ اس نے اپنی ضخیم کتاب "جمالیات بحیثیت علم الحسن" میں حسن فطرت کو معروضی اور حسن تخیل کو موضوعی قرار دیا تھا۔ لیکن بعد میں وہ کہتا ہے کہ "حسن فطرت کے باب کو حذف کر دینا چاہئیے" حسن کا دار و مدار ادراک پر ہے اور حقیقتاً جب فن اور تخیل کا ذکر ہوتا ہے تو اس مواد کی طرف جو فطرت انہیں مہیا کرتی ہے، رجوع کرنا ہی پڑتا ہے۔ دوسرا نظریہ جس سے اس نے انحراف کیا، قبح کا نظریہ ہے اس نے اپنی شروع کی تحریرں میں قبح کو جمالیاتی طور پر صرف منفی مقام دیا تھا۔ لیکن بعد میں اس نے اپنے اس نظریہ سے دست بردار ہو کر وسے کے نظریہ کو قبول کر لیا تھا، کہ قبح ایک ایسا ضروری عنصر ہے کہ جس کے بغیر حسن میں مادی تغیر و تبدل رونما نہیں ہو سکتا۔

فشر کے زمانے میں صنعتی انقلاب رونما ہو چکا تھا۔ فشر کو ایک طرف فن اور دستکاری کے تعلق کا احساس تھا۔ اور دوسری طرف مشینوں کی ایجاد اور پیداوار کی زیادتی سے دستکاروں کے لئے نئی نئی مشکلات کا اس کی نگاہوں کے سامنے وہ مسائل بھی تھے جو اپنی پوری شدت کے ساتھ فن کو مستقبل میں پیش آنے والے تھے اور یہ تمام وہ مسائل ہیں جن میں موجودہ زمانے میں کافی دلچسپی محسوس کی جاتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان تمام دلچسپ مسائل پر بحث اس کی ضخیم کتب میں اس طرح منتشر ہے کہ ان کا مطالعہ آسان نہیں [1]

---

[1] بوزنکے ص ۳۹۹-۴۰۰

لوتسے (۱۸۱۷ - ۱۸۸۱) کے جمالیاتی نظریہ کی بنیاد دو دعوٰوں پر استوار ہے اول حساس وہ ملکہ ہے جس پر جمالیاتی تجربہ کا دارومدار ہے اور دوم احساس ہماری داخلی حالت کی واقعیت کا نام ہے۔ اور یہ خارجی ارتسام سے متعین ہوتی ہے تمام ان نظریات کی طرح جو جمالیاتی زندگی کے جذباتی پہلو پر زور دیتے ہیں لوتسے کا نظریہ بھی حسن کو بہت حد تک موضوعی قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں حقیقی حسن "محظوظ ہونے والی روح مجرد کے سوا اور کہیں موجود نہیں ہوتا۔" محسوس ہونے والی روح مجرد، حسن کا مشاہدہ کر کے اسے متعین ہی نہیں کرتی بلکہ یہ معروض سے تعلق پیدا کر کے حسن کو تخلیق بھی کرتی ہے بہر حال ہم اس کے نظریہ حسن کو خالص موضوعی نظریہ نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ حسن کی ابتدا اگرچہ موضوع سے ہوتی ہے بہر حال یہ معروض سے بالکل غیر متعلق بھی نہیں ہوتا۔ جمالیاتی حظ آپ ہی آپ حاصل نہیں ہو جاتا بلکہ وہ خارجی عالم کے معروضات سے متاثر ہوتا ہے۔ اس لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ حظ کی علت معروض میں پنہاں ہوتی ہے۔ لیکن صرف معروض میں پنہاں نہیں ہوتی جمالیاتی حظ میں موضوع اور معروض ایک دوسرے سے پوری طرح مل جاتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خارجی اور داخلی دنیا ایک دوسرے کے لئے تخلیق کی گئی ہیں . . . . ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کائنات کی آغوش میں آ گئے ہیں [1]

اس کے لحاظ حسن باعث مسرت ہوتا ہے لیکن وہ ہمیں بحیثیت

---

[1] گلبرٹ ص ۵۰۸

فرد کے محظوظ نہیں کرتا، بلکہ وہ ہمارے اندر عالمگیر روح مجرد کو حظ بخشتا ہے۔ حسن تمام حسین اشیاء کی مشترکہ صفت نہیں ہے۔ بہرحال وہ اپنے آپ کو افراد اور واقعات کے ذریعے واقعیت میں تبدیل کر لیتا ہے اور ان کی خصوصیات میں بے نقاب ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو ہر زندہ فرد کی آزاد شخصیت اور فطرت کے عالمگیر قوانین میں ظاہر کرتا ہے فن کو اپنے حسن کا احساس دلانے کے لئے ہمارے حواس کو محظوظ کرنا چاہیئے (اور یہ اس کی عضویاتی شرط ہے) اس کے علاوہ اسے عام قوانین کے مطابق بھی ہونا چاہئے (جو اس کی نفسیاتی شرط ہے) غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ لوتسے اپنے دوسرے نظریات میں ہربارٹ سے کافی متاثر ہے لیکن جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے۔ اس نے اپنے لئے ایک نئی راہ تلاش کی ہے [۱]

روزن کرانز (۱۸۰۵-۱۸۷۹) نے اپنی تصنیف "قبیح کی جمالیات" میں اس لفظ قبیح پر مفصل بحث کی ہے۔ وہ اس تصور کو حسن اور تفنن آمیزی کے درمیان جگہ دیتا ہے اس کے لحاظ سے قبیح الہیت میں اپنے "کمال" کو پہنچ جاتا ہے۔ وہ اس نظریہ کا مخالف ہے کہ قبیح فن میں حسن کے آب وتاب کو نمایاں کر دیتا ہے۔ بہرحال وہ فن میں قبیح کی موجودگی کا قائل ہے، کیونکہ کسی تصور کو فن میں پوری طرح پیش کرنے کے لئے قبیح ایک ضروری جزو ہے۔ وہ قبیح کو حسن کے برابر درجہ دینے کے لئے تیار نہیں کیونکہ حسن ایک قدر بالذات ہے اور اپنے وجود کے لئے کسی اور کسی چیز کا محتاج نہیں۔ لیکن قبیح اپنے وجود کے لئے حسن کا محتاج ہے اور وہ حسین شے کے ذریعے اور صرف حسین شے میں منعکس ہو سکتا ہے [۲]

---

[۱] نائٹ صد ۸۳ [۲] کروچے صد ۳۴۷-۳۴۸

وہ قبیح کو حسن سے ایک الگ اگرچہ متعلق موضوع بحث سمجھتا ہے اور اس وجہ سے وہ اس پر جداگانہ بحث کرتا ہے لیکن اسے جمالیاتی مسائل ہی میں سے ایک مسئلہ خیال کرتا ہے۔ قبیح حسن کا نقیض ہے۔ کیونکہ وہ عناصر جو حسن کو پیدا کرتے ہیں، متضاد خصوصیات کے حامل ہونے پر قبیح کے موجب ہوتے ہیں۔ قبیح اور حسن ایک دوسرے سے بالکل جدا ہیں۔ اول الذکر موخرالذکر میں عناصر ترکیبی کی حیثیت سے داخل نہیں ہوتا لیکن چونکہ دونوں کے عناصر ایک ہی ہیں۔ اس لئے یہ ممکن ہے کہ قبیح جمالیاتی تجربہ کے ایک دوسرے اور مرکب پہلو یعنی تفنن آمیزی میں حسن کے ماتحت ہو جائے

قبیح، حسن کے نقیض ہونے کی حیثیت سے بالترتیب جلال، خوش کن اور سادہ حسن کی متضاد صفات یعنی حقارت، ناگواری اور تمسخر آمیزی کا حامل ہوتا ہے[۱]

کیری ارسے (۱۸۱۷ - ۱۸۹۵) نے اگرچہ جمالیاتی مسائل پر بحث کرتے ہوئے نیا اصول پیش نہیں کیا، بہر حال جن مسائل پر اس نے اظہار خیال کیا ہے ان میں سے چند کا ذکر ضروری ہے۔

کیری ارسے قبیح پر بحث کرتے ہوئے اس بات کا معترف ہے کہ وسٹے اور روزان کرانز نے اس مسئلہ پر کافی اچھی بحث کی ہے۔ لیکن وہ وسٹے کے اس نظریہ سے متفق نہیں کہ قبیح کی وساطت سے جلیل سے تفنن آمیزی تک جدلیاتی ارتقاء موجود ہے۔ اسی طرح وہ اس نظریہ کو بھی قبول نہیں کرتا کہ قبیح، حسن کی ایک قسم ہے۔ وہ شیسلر اور ہارٹ مان کے اس نظریہ کو بھی غلط سمجھتا ہے کہ قبیح

---

[۱] بوزنکے ص ۴۰۲

حسن ایک ضروری عنصر ہے۔ حسن میں آزادی اور انفرادیت کی موجودگی یقینی اور ضروری ہے۔ لیکن چونکہ قبیح باطل طور پر آزادی اور انفرادیت کا حامل ہوتا ہے اس لئے وہ حسن میں موجود نہیں ہو سکتا۔ لیکن فن میں قبیح کی موجودگی کے متعلق وہ روزن کرانز سے متفق ہے فن کی تکمیل کے لئے فن میں قبیح کو ضرور شامل کرنا چاہیئے۔ لیکن یا تو اسے عینی شکل میں پیش کرنا چاہیئے یا ثانوی حیثیت سے۔ ثانوی حیثیت سے پیش کرنے سے قبیح دب جاتا ہے اور عینی شکل میں پیش کرنے سے قبیح کی کراہت ختم ہو جاتی ہے۔

فنون کی تقسیم کے سلسلے میں کیری اسے ہیگل سے بہت حد تک متفق ہے اس کے لحاظ سے فنون کی تین قسمیں ہیں۔ فنون شکل تراشی، موسیقی اور شاعری۔ ان میں سے بھی ہر ایک کی تین قسمیں ہیں۔ فنون شکل تراشی کی قسمیں فن تعمیر، سنگ تراشی اور مصوری ہیں۔ فن تعمیر غیر نامیاتی مادہ کے مطابق ہے۔ سنگ تراشی نامیاتی انفرادی شکل کے، اور مصوری انفرادی زندگی میں ان دونوں کی آمیزش کے۔ موسیقی، آلاتی ہو سکتی ہے۔ یا ناطق یا ان دونوں کی آمیزش۔ شاعری کی تین قسمیں ہیں۔ رزمیہ، غنائیہ اور ڈرامائی[1]

شیسلر (۱۸۱۹-۱۹۰۳) جمالیات کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "جمالیات حسن اور فنون کا علم ہے" اس نے اس تعریف میں ایک علم کے دو موضوعات پیش کئے ہیں۔ تعریف میں دونوں موضوعات کا ذکر کرنا اس کے لئے اس لئے ضروری تھا۔ کہ اس کے لحاظ سے حسن اور فن ہمیشہ ایک دوسرے سے متعلق نہیں ہوتے۔ حسن صرف فن میں موجود نہیں ہوتا اور نہ ہی فن صرف حسن تک محدود رہتا ہے۔ وہ جمالیات

---

[1] بوزنکے ص ۴۱۱-۴۱۲

میں وجدان کو بنیادی جگہ دیتا ہے۔ اور اس کے خیال میں وجدان میں علم عملی پہلو سے منفق ہوتا ہے اور ارادہ نظری پہلو سے۔ وجدان میں علم اور ارادہ باہم متحد اور منفق ہو جاتے ہیں اور انسان کے اکثر اعلیٰ اعمال و افعال وجدان ہی سے متعلق ہوتے ہیں۔

قبیح کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ "اگرچہ ہمارے دل و دماغ کو یہ بات کچھ عجیب سی معلوم ہوگی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اگر اس عالم میں قبیح موجود نہ ہوتا تو حسن کا وجود بھی نہ ہوتا۔ کیونکہ جب، قبیح، خالی مجرد حسن کے مقابل آتا ہے تو حسن کو اپنے دشمن کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے اور اس طرح حقیقی معنی میں حسن پیدا ہوتا ہے۔[1]"

وہ حسن اور فن کی دنیا سے باہر قبیح کی پوزیشن کے متعلق روزن کرانز کے نظریہ سے متفق ہے اور فطرت میں قبیح کی موجودگی کے متعلق وہ اس زمانے کے عام نظریہ کی تائید کرتا ہے۔ لیکن جہاں تک فن کی دنیا میں قبیح کی موجودگی کا تعلق ہے اس نے اپنا الگ نظریہ پیش کیا ہے۔ بڑے یا چھوٹے فن میں قبیح کی موجودگی حقیقتاً فن کی دنیا سے باہر قبیح کی موجودگی ہے اور یہ ایسے مواقع پر اپنی پوری شدت کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ اور اس کی وجہ حقیقی اور اصلی فن کی آپس کی نسبتوں میں بے ترتیبی اور بے قاعدگی ہے جہاں تک حسن اور فن کی دنیا میں قبیح کا تعلق ہے، اس نے کچھ نئے خیالات پیش کئے ہیں۔ اس کے لحاظ سے قبیح نہ صرف تمام حسن کا دشمن ہوتا ہے بلکہ وہ فعالی عنصر ہوتا ہے جس کی بنا پر جمالیاتی دلچسپی، اعلیٰ حسن کی نئی شکلوں کی تخلیق کو اکساتی ہے۔ وہ روزن کرانز کے اس خیال سے متفق نہیں کہ قبیح حد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کی غرض سے اس میں داخل ہونے کے بعد بھی قبیح

---

[1] کرونچے ۳۴۷-۳۴۸

ہی رہتا ہے۔ اس کے برخلاف وہ بحیثیت ایک عنصر کے حسن کی ایک مخصوص اور معین ہیئت میں مدغم ہو جاتا ہے۔ مردانہ اور نسوانی حسن کا اختلاف ہمیشہ اس کے پیش نظر رہا ہے اسے اس بات کا پورا احساس ہے کہ حسن کی ان متضاد شکلوں میں وہ عناصر شامل ہیں کہ ان میں ذرا سی تبدیلی قبح کا موجب ہو سکتی ہے۔ اس کے لحاظ سے ان دونوں میں یہ واضح اختلافات نہ صرف موجود ہیں بلکہ ان کی موجودگی لازمی اور ضروری ہے اور بعض یونانی فنکار اور ونکل مان کا یہ خیال کہ حسین ترین انسان میں یہ جنسی اختلافات ختم ہو جائیں گے۔ ناقابلِ قبول ہے۔ اگر ایک جنس کی صفات اور خصوصیات دوسری جنس میں منتقل کر دی جائیں تو وہ فوراً اور یقینی طور پر موجب قبح بن جائیں گی۔

شیسلر کے لحاظ سے حسن کے دو پہلو ہیں جلال اور دلربائی۔ اور یہ دونوں آپس میں سلبی طور پر متعلق ہیں۔ ان میں سے ایک مردانہ حسن سے متعلق ہے اور دوسرا نسوانی حسن سے۔ کسی فن پارہ کے حسن کے زائل ہونے بلکہ قبح میں تبدیل ہونے کی وجہ یا تو ان دونوں پہلوؤں کا آپس میں گڈ مڈ ہو جانا ہوتا ہے یا کسی ایک پہلو یا صفت پر اس قدر زیادہ زور دینا ہوتا ہے کہ اس کی وجہ سے کل کی ہم آہنگی ختم ہو جاتی ہے۔ اور وہ مضحکہ خیز چیز بن جاتی ہے

ہارٹ مان (۱۸۴۲ء - ۱۹۰۶ء) انیسویں صدی کے جرمن مفکرین میں ہارٹ مان وہ آخری مفکر ہے جس نے جمالیاتی مسائل پر مفصل اور سیر حاصل بحث کی ہے ستائیس سال کی عمر میں اس نے اپنی مشہور تصنیف "فلسفہ لاشعور" پیش کی۔ اس کے اٹھارہ سال بعد اس نے جمالیات پر دوسری کتاب "کانٹ کے بعد جرمن جمالیات"

شائع کی۔ بوزنکے کے نزدیک ہارٹ مان کا فلسفہ شوپن ہار اور ہیگل کے فلسفیانہ افکار کا ملغوبہ ہے ۔ونانٹ کی رائے ہیں اس کا نظام فکر ہیگلی منطق (یا نظریہ تصور) اور شوپن ہار کے تصورِ ارادہ، کو ہم آہنگ کرنے کی ایک مجمل کوشش کا نام ہے لے گلبرٹ اس سے متفق ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں ہارٹ مان تصورِ مطلق اور ارادے کو لاشعور کی صفات قرار دیتا ہے ۔ گلبرٹ کا کہنا ہے کہ ہارٹ مان کے تصورات شیلر کے جمالیاتی افکار سے ملتے ہیں لیکن ہارٹ مان اپنے فلسفہ کو "ماورائے تجربی حقیقت"، کہتا ہے۔ کیونکہ اس میں وہ استقراء کے ذریعہ تجربے کی وسیع ترین امکانی بنیاد سے اس شے تک پہنچنے کا دعویٰ کرتا ہے، جو مشاہدہ و تجربہ سے ماورا ہے۔ وہ اس بات کا مدعی بھی ہے کہ اس کا نظریۂ لاشعور ایک اساسی اصول کی حیثیت سے دیگر تمام مسائل مثلاً نفسیاتی، عضویاتی، اخلاقی، مذہبی اور جمالیاتی پر روشنی ڈالتا ہے۔

اس کے لحاظ سے جمالیات میں دو مدارس فکر ہیں اور انھوں نے دو متضاد رحجانات کو فروغ دیا ہے اس میں سے ایک (جس کا مؤسس افلاطون ہے) اس بات کا مدعی ہے کہ فن میں ہم فطرت کے حسن پر سبقت لے جا سکتے ہیں اور ہمارے ذہن میں ایک ایسا معیار موجود ہے جس کے ذریعے ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ فطرت میں کیا چیز حسین ہے۔ اور کیا چیز حسین نہیں ہے۔ دوسرے مدرسۂ فکر کے نزدیک ہم فن میں جو کچھ کر سکتے ہیں وہ صرف اس قدر ہے کہ فطرت جن حسین چیزوں کو پیش کرتی

لے کرنچ ۴۵۴ ۔ لے ۴۰ ۔ تے ۵۱۲ ۔ گے ۳۶۸

ہے۔ انہیں یکجا اور مجتمع کر دیں۔ اس کے نزدیک یہ دونوں مدارس فکر جزوی طور پر صحیح ہیں۔ اور جزوی طور پر غلط۔ تجربیت پسند جمالیات میں نفسیاتی اور نامیاتی عناصر پر زور دینے میں حق بجانب ہیں۔ لیکن وہ حسن کو صرف عالمگیر حیثیت دینے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ دوسری طرف تصوریت پسند بھی جمالیاتی تصدیق کے مبدہ کا اس شے میں سراغ لگانے میں درست ہیں جو شعور، مقارم اور ماورائے تجربیت کے ماوراء ہے وجدانیت پسندوں کا تجربدی معیار۔ مبہم وحدت بھی قابلِ قبول ہے۔ حسن کو لازمی طور پر مادی شے میں حلول کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کا ادراک اسی صورت میں ہو سکتا ہے۔ تاہم اس کے ساتھ ساتھ جمالیات میں ایک صوری اصول بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ جب تصوری کو لاشعوری طور پر حقیقی بنا دیا جاتا ہے اور تجربیت کو مادیت میں سمو دیا جاتا ہے، تب کہیں حسن کا ادراک کیا جا سکتا ہے فطری حسن کا جلوہ ہو یا انسان کے تخلیقی حسن کا، یہ دونوں ان لاشعوری فعلیتوں کے مرہونِ منت ہوتے ہیں۔ جن کے نتائج شعوری بن جاتے ہیں۔“ [1]

وہ حسن کے انتہا پسند معروضی اور انتہا پسند موضوعی دونوں نظریات کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں ایک فن پارہ معروضی طور پر حقیقی ہوتا ہے اور اس کا موضوعی اثر حسین ہوتا ہے۔ قائم بالذات شے حسن کی حامل نہیں ہوتی۔ فنکار قائم بالذات شے کو پیش کرتا ہے جو بذاتِ خود حسین نہیں ہوتی۔ بلکہ فنکار اس کو حسن کا جامہ پہنا دیتا ہے۔ ہارٹ مین نے اپنے نظریۂ حسن کو لفظ ”جلوہ“ سے ظاہر کیا ہے

---

[1] نائٹ ۸۰ ناصر ۳۳۹

اور اس نے اس لفظ کو خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔ جمالیاتی جلوہ نہ معروضات (بیرونی منظر، تصویر وغیرہ) میں ہوتا ہے۔ اور نہ ذہن میں۔ یہ خارجی معروضات سے دچار ہے یہ خارجی معروضات فنکار کی تخلیق ہوں یا کچھ اور نہ ہوں) دقوع پذیر ہوتا ہے لیکن اس کا صرف موضوعی منظر حسین ہوتا ہے اور اسے کسی خارجی حقیقت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ بشرطیکہ یہ جمالیاتی جلوہ کسی نہ کسی طریقے سے قائم ہو جائے۔ لیکن فطری حسن میں جلوے کو حقیقت سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا جلوہ کسی صورت میں بھی صداقت کا مدعی نہیں ہے۔ جلوہ ایک ذہنی ادراک نہیں ہے۔ اس کا تعلق کسی تصور (تصور حسن) سے نہیں ہے۔ اور نہ ہی اس کے لئے حسن کا مافوق الحیاتی تصور ہی ضروری ہے۔ جلوہ کو تصویر بھی نہیں کہا جا سکتا۔ ہاں اگر تصویر سے نفسیاتی یا ذہنی تصویر مراد لی جائے تو دوسری بات ہے۔ ورنہ تصویر ایک حقیقی شے ہے۔ اور جلوہ حقیقی نہیں ہے۔ جلوہ کو صورت سے ممیز کرنا ضروری ہے۔ جس طرح کا تعلق تصویر کا اس کے اصل سے اور صورت کا جوہر سے ہوتا ہے۔ اسی طرح کا تعلق جمالیاتی جلوے کا موضوع سے ہوتا ہے۔ موضوع اس کے سامنے سے غائب ہو جاتا ہے۔ موضوع شعور کی موضوعی جانب سے غائب ہو کر معروضی طور پر دوبارہ ظاہر ہوتا ہے اس اعتبار سے جمالیاتی جلوہ خودی کی برہمی و انتشار تو بے شک ہے لیکن فریب نظر نہیں ہے۔ یہ شعور کی ایک حقیقت ہے۔ حسن اپنے آپ کو آہستہ آہستہ ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ راز سربستہ ہی رہتا ہے اور حسن کا انحصار اسی راز سربستہ رہنے میں ہے۔ فنی تخلیق اور ہر حسین مادی معروض میں کوئی ایسی چیز

ضرور ہونی چاہیئے جسے ہم محسوس تو کرتے ہوں لیکن جانتے نہ ہوں، جسے ہم دیکھتے تو ہوں، لیکن سمجھ نہ سکتے ہوں [1]۔

جرمنی کی مابعد الطبیعاتی جمالیات جلد ہی مغرب کی طرف بھی پھیل گئی۔ فرانس میں مادام دی اسٹیل کی کتابوں میں اور اس سے زیادہ وکٹر کزن (۱۷۹۲۔۱۸۶۷) کی تصانیف سے جمالیات کے تصوریاتی مدرسۂ فکر کی ابتدا ہوئی۔ جسے کزن کے شاگرد تھیوڈر جوفرے (۱۷۹۶۔۱۸۴۲) نے آگے بڑھایا۔ اور جو لیویکے (۱۸۱۸۔۱۹۰۰) اور وکٹر ڈی لپریڈ (۱۸۱۲۔۱۸۸۳) کی تصانیف میں اپنے معراج تک پہنچ گیا۔ ان کے خیالات زیادہ تر جرمن مفکر کے مرہون منت ہیں لیکن جس انداز سے ان پر غور و خوض کیا گیا۔ اور جس طرح انہیں منطبق کیا گیا۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں فرانس کے اہل علم حضرات کو ان مسائل سے کس قدر گہری دلچسپی تھی "صداقت۔ حسن اور خیر" کا مصنف کزن اپنے اہل وطن کو جو جرمنی کے دقیق فلسفہ سے قدرتی طور پر کچھ بدگمان تھے۔ اس بات کا یقین دلانا چاہتا ہے کہ اس کی تصوریت معقول اور معتدل ہے اور خیالی اور خطرناک تصوف سے پاک و صاف ہے ان تصوریت پسندوں نے فن لطیف کے عمرانی مسائل پر اپنے مخالفین ایجابیت پسندوں سے کم توجہ مبذول نہیں کی اگرچہ فلسفہ حسن پر ان کے یہاں کچھ نئے خیالات نہیں ملتے [2]

کزن اپنے مبہم افلاطونی نظریات کو اٹھارویں صدی کے اخلاقی مفکرین کے نظریات میں سموتے ہوئے اپنے نظریہ حسن کے اخلاقی مفہوم کی اہمیت کو واضح

---

[1] نائٹ ص ۸۱-۸۲ [2] گلبرٹ ص ۴۷۴

کرتا ہے اور اس ضمن میں بعض مرتبہ غیر واضح الفاظ استعمال کر جاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے مقصدِ فن "مادی حسن کی مدد سے اخلاقی حسن کا اظہار" ہے اس کے خیال میں حسن کو حظ انگیزی یا افادیت کے ہم معنی قرار دینا بنیادی طور پر غلط ہے وہ حسن کی عام طور پر مقبول تعریفوں سے متفق نہیں۔ اگرچہ خود اس نے حسن کی جو تعریف پیش کی ہے، وہ اگر غلط نہیں تو نامکمل، مبہم اور وسیع ضرور ہے۔ اس کے خیال میں حسن، وحدت اور تنوع میں مضمر ہے۔ یہ تعریف ہمیں سینٹ اگسٹائن کی یاد تو ضرور دلاتی ہے، لیکن حسن کی حقیقت تک پہنچنے میں ہماری کچھ زیادہ مدد نہیں کرتی۔ علاوہ ازیں وہ حسن کی تین قسمیں قرار دیتا ہے طبعی، ذہنی اور اخلاقی۔ اخلاقی حسن کو وہ اعلیٰ ترین حسن خیال کرتا ہے اور اس کا مبداء ذات باری تعالیٰ کو قرار دیتا ہے۔ جہاں تک اس کے نظریۂ فن کا تعلق ہے۔ وہ افلاطون کے نظریۂ نقل کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں فن، مثالی حسن اور لامحدود کو پیش کرتا ہے وہ نابغہ میں قوت تخلیق کی موجودگی کا قائل ہے اور ذوق کو فینسی، جذبہ اور عقل کا مرکب خیال کرتا ہے۔[1]

جوفرے فلسفۂ حسن اور علم حسن کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ موخر الذکر میں وہ حسن پر نفسیاتی نقطہ نگاہ سے بحث کرتا ہے اس کے لحاظ سے حظ انگیزی حسین اشیاء کی ایک لازمی صفت ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ حسن اور حظ ہم معنی الفاظ ہیں۔ وہ حسن اور افادہ کو دو مختلف قدریں خیال کرتا ہے، جو شے خوبصورت ہوتی ہے وہ زیادہ تر کارآمد نہیں ہوتی

---

[1] گلبرٹ ء م، ل ۔ کر ترجمہ ۳۵۱

اور جو کار آمد ہوتی ہے وہ عام طور پر خوبصورت نہیں ہوتی۔ علاوہ ازیں جب ہم کسی شے کے حسن کا ادراک کرتے ہیں تو وقتی طور پر اس کی افادیت کا خیال نہیں کرتے اور اسی طرح اس شے کی افادیت کا اندازہ کرتے ہوئے ہم اس کے حسن کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو فرے ایک اور نفسیاتی نقطہ کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ جب ہم کسی شے کے حسن سے متاثر ہوتے ہیں تو ہم اس سے قربت اور وصال کے متمنی ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے حاصل ہو جانے کے بعد اس کی دلکشی کم ہونی شروع ہو جاتی ہے بہر حال یہ جذبہ حصول اس جذبے سے متعلق نہیں ہوتا۔ جو ہم کسی حسین شے کے لئے اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں۔ اگر ہماری یہ خواہش سچی ہے تو یہ بے غرض ہوگی۔ اور باعثِ احترام اور واجب تعظیم و تکریم بھی۔ لیکن جب ہم افادہ کے پیشِ نظر کسی چیز کی خواہش کرتے ہیں۔ تو صورتِ حال بالکل تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفہ حسن میں وہ حسن پر مابعد الطبیعاتی نقطۂ نظر سے بحث کرتا ہے۔ اور حسن کے ان نظریات پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے۔ جنہیں وہ ناقص سمجھتا ہے اور یہ وہ نظریات ہیں۔ جن کی بنیادیں ترتیب، تناسب، تکمیل، ہم آہنگی، تطابق اور توافق پر استوار ہیں۔ اس کے بعد وہ مابعد الطبیعاتی طور پر حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے "غیر مرئی کا اسے عیاں کرنے والے فطری نشانات کے ذریعے اظہار، حسن ہے۔" یہ عالم مرئی دراصل حسن کا لباس ہے جس کے ذریعے ہم اسے دیکھ سکتے ہیں۔[1]

لیوویکے اپنی کتاب "علم حسن" میں حسن کی تعریف اس انداز سے کرتا ہے جس سے

---

[1] نامش۔ ص ۱۲۵-۱۲۶

جرمنی میں مروجہ فلاطونیت کا اثر واضح طور پر نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے "تمام ممکن حالات میں حسن وہ قوت یا روح ہے، جو نظم و ضبط کے ساتھ عمل پیرا ہو، یعنی اس طریقے سے عمل پیرا ہو کہ وہ اپنے قانون کو تکمیل تک پہنچا دے[1] وہ حسن کو فطرت کے پیچھے کسی غیر مرئی وجود کا اظہار یا ظہور قرار دیتا ہے یہ غیر مرئی وجود ایک قوت یا روح مجرد ہے جو اس کے ذریعے ہمیں اپنی جھلکیاں دکھاتا ہے۔ تمام خارجی حسن، چاہے وہ نامیاتی عالم میں ہو۔ یا غیر نامیاتی عالم میں، حقیقتاً ایک غیر مادی اصول ہی کا اظہار ہے۔ ۔ ۔ ۔ ہم حسن میں ایک منظم قوت کو کارفرما دیکھتے ہیں جو شعوری یا لاشعوری یا دونوں طریقے سے تکمیل کی طرف کوشاں ہے[2]۔ لیوبکے ایک مقام پر رقمطراز ہے کہ انفرادی قوت یا روحِ مجرد جو حسن کی علت ہے، اپنے تخلیقی عمل میں علین کُل سے متعین ہوتی ہے اس علینیت کی بنا پر مصنف فنی تخلیق اور سیرت کی پختگی میں ایک مماثلت قائم کرتا ہوا کہتا ہے کہ جو شخص فنکار پیدا نہیں ہوا تو اسے فلاطینس کے سنہری الفاظ پر عمل کرتے ہوئے پوری جانفشانی سے علینی حسن کے تصور کے مطابق اپنا بت اپنے آپ تراش لینا چاہیئے۔

لیوبکے حسن کی آٹھ صفات قرار دیتا ہے۔ صورت۔ وحدت۔ تنوع۔ ہم آہنگی تناسب۔ رنگ کی شوخی دلربائی اور خوش اسلوبی۔ ان تمام صفات کو دو بنیادی خصوصیات میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ترتیب اور سائز۔ اپنے اس نظریئے کو صحیح ثابت کرنے کے لئے لیوبکے تین حسین چیزوں کی مثال دیتا ہے۔ اور ثابت

---

[1] گلبرٹ [2] ناشٹ ۱۲۳۔ ۱۲۴

کرتا ہے۔ کہ یہ تمام صفات ان میں موجود ہیں۔ ماں کے ساتھ کھیلتا ہوا بچہ، بیتھوون کا نغمہ اور ایک فلاسفر (سقراط) کی زندگی۔ اگرچہ یہ کہنا مشکل ہے کہ فلاسفر کی زندگی میں رنگ کی شوخی سے کیا مراد لی جا سکتی ہے[1]

بہر حال کلاسکیت اور تصوریت کے باوجود سماجی حالات اور فن کے سماجی مقاصد ہمیشہ ان مفکرین کے پیش نظر رہے۔ کزن کو فن میں ان تمام عوامل کے اثرات کا پورا احساس تھا۔ جنہیں بعد میں مجموعی طور پر milieu کے نام سے موسوم کیا گیا۔ جوفرے، کزن کی حسن کی اس تعریف کو قبول کرتے ہوئے کہ حسن ایک قسم کا ضبط و نظم ہے، کہتا ہے کہ فن کے اسلوب کا انحصار ضبط و نظم کے ان مختلف معنوں پر ہے جو ان الفاظ کو تاریخ کے مختلف ادوار میں دئے جاتے رہے ہیں۔ . . فنکار اس قوم کے رجحانات اور تخیلات کو تبدیل کر دیتا ہے۔ جس کا کہ وہ ایک ممبر ہے۔ لیکن فنکار اور قوم کا تعلق عمل اور رد عمل کا ہے۔ فنکار اپنے سماج میں سے وہ خیالات حاصل کرتا ہے جو اس کی خوابیدہ قوتوں اور صلاحیتوں کو بیدار کرتے ہیں اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے جو رسکن کے لئے بھی باعث رشک ہیں

"بغیر اعلیٰ نظریات کے اعلیٰ فن ممکن نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بغیر ان اعلیٰ نظریات کے جن پر عمل کیا جائے۔ جو زندہ حسن میں تبدیل کئے جائیں اور جو افراد کے اعمال میں ظہور پذیر ہوں۔ اعلیٰ فن ممکن ہی نہیں" بنا بریں اگر فنکار تخلیق حسن نہ کر سکے تو مورد الزام صرف فنکار ہی نہیں ہے وہ

---

[1] کروچے ص: ۳۸۰

اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے، یہ ماحول ہمیشہ اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ ماحول اسے پوری طرح گھیرے ہوئے ہوتا ہے، تو بھلا وہ اسے کس طرح فراموش کر سکتا ہے[1]

جرمنی کا یہ مدرسۂ فکر فرانس کے علاوہ اطالیہ میں بھی کچھ حد تک مقبول ہوا۔ اور وہاں کے کچھ مفکرین اس سے کافی متاثر ہوئے۔ ان میں گیوبرٹی اور ڈی سینکٹس خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

گیوبرٹی (۱۸۰۱-۱۸۵۲) جرمنی کے تصوریت پسندوں اور خاص طور پر شیلنگ سے بہت متاثر تھا۔ اس کے لحاظ سے حسن نہ خوشگوار ہے اور نہ ہی مفید۔ یہ محض موضوعی مظہر بھی نہیں ہے۔ بلکہ حسن، تصوری ہونے کے باوجود ایک معروضی حقیقت ہے اور اپنی ماہیت میں مطلق ہے۔ حسن، ذہانت اور تخیل کا مرکب ہے اور یہ اپنے وجود کے لئے فیضی کا مرہونِ منت ہے۔ تخیل مواد مہیا کرتا ہے اور ذہانت صورت اور چونکہ عقلی عنصر کو حسی اور خیالی عنصر پر فوقیت حاصل ہوتی، اس لئے فن، صداقت اور خیر کے حصول کا ایک ذریعہ ہے۔ گیوبرٹی ہیگل کے اس خیال سے متفق نہیں کہ حسنِ فطرت کی بحث کو جمالیات سے علاحدہ کر دینا چاہئے۔ کیونکہ کاملِ حسنِ فطرت حسی حقیقت سے تصور کی مطابقت ہے۔ اور فن حسنِ فطرت کا تکملہ ہے[2]

ڈی سینکٹس نے ہیگل اور شوپن ہار کی جمالیات سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ لیکن ان سے اختلاف بھی کافی کیا ہے اس کا خیال ہے کہ فنونِ لطیفہ کی حدود سے باہر جو کچھ ہے وہ منتشر، غیر منضبط اور غیر متشکل ہے۔ فنونِ لطیفہ کا کام انضباط اور صورت آفرینی ہے۔ بھدی سے بھدی اور کریہہ سے کریہہ چیز فنونِ لطیفہ کا موضوع بن سکتی

---

[1] گلبرٹ ۵ ۷م- ۶ ۷م
[2] کروچے ۔ ۳۵۵-۳۵۶

ہے بشرطیکہ وہ اس کو صورت دے سکیں۔

ڈی سینکٹس کے لحاظ سے فنونِ لطیفہ میں خیال ہی سب کچھ ہے یہ سچ ہے کہ شاعر یا مصور پہلے خارج سے مواد لیتا ہے اور اس کے بعد اس کو صورت دیتا ہے لیکن یہ مواد صورت پانے سے پہلے منتشر ہیولیٰ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ شاعر یا مصور اس کو اپنی شخصیت کی نیرنگیوں سے معمور کر کے اس کے اندر ایک نئی شان ایک نئی قدر و قیمت، ایک زندگی پیدا کر دیتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو شاعر کی شاعری اور مصور کی مصوری بچوں کے کھیل ہو کر رہ جاتے ہیں اور کوئی معنی نہیں رکھتے۔ وہ تخیل کا کام صرف صورت آفرینی بتاتا ہے یہی صورت پرستی ہے۔ جس نے اس کی جمالیات کو غیر واضح چھوڑ دیا اور وہ فنونِ لطیفہ کی کوئی قطعی تعریف نہ کر سکا۔ وہ ہر چیز کو عالمِ صورت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اور تصورات و کلیات کی مجرد دنیا میں دیر تک نہیں رہ سکتا۔ یہی اس کی بلندی ہے اور یہی اس کی پستی[1]

---

[1] مجنوں ص ۹۱-۹۲

باب ۱۵

حقیقیت

اٹھارویں صدی کے آخر میں یورپ میں زندگی کے ہر ہر شعبے میں زبردست تبدیلیاں ہونی شروع ہوئیں۔ سترھویں صدی تک زندگی آہستہ خرام تھی لیکن اس کے بعد اس میں تیزی آنی شروع ہوئی۔ اور سیاسی، معاشی، تمدنی، تعلیمی طور پر انسان نے تیزی سے آگے بڑھنا شروع کیا۔ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں صنعتی انقلاب اور انقلاب فرانس نے اس رفتار کو اور زیادہ تیز کر دیا۔ اس کا اثر زندگی کے جہاں دوسرے شعبوں پر پڑا، وہاں علم و ادب اور فنون لطیفہ بھی بہت متاثر ہوئے۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں رومانیت کی تحریک نے فروغ پایا اور تخیل کو ادب و فن کا بنیادی عنصر قرار دیا۔ تصوریت پسند اگرچہ ابھی تک مابعد الطبیعاتی طرزِ فکر اپنائے ہوئے تھے لیکن ان کے نظریات میں بھی آہستہ آہستہ سماجی عنصر داخل ہونا شروع ہوا۔ فرانس کے تصوریت پسندوں نے اپنے نظریات میں سماجی عنصر کو کافی جگہ دی اور اس رجحان نے عمل اور ردِ عمل کے اصول پر بہت سی تحریکوں کو جنم دیا۔ نئے نئے مدارسِ فکر ظہور پذیر ہوئے جن میں سے بعض نے سماجی عنصر کو زیادہ اہمیت دی اور بعض نے اسے فراموش کرنے کی کوشش کی۔ اس موجودہ باب میں ان مدارسِ فکر کو پیش کیا جاتا ہے۔ جو حقیقت کی طرف مائل تھے اور سماجی عنصر کی اہمیت کے قائل۔

تصوریت کی طرح حقیقیت بھی بنیادی طور پر فلسفہ کا ایک نظام فکر ہے۔
لیکن جس طرح تصوریت کے اصول مختلف علوم اور زندگی کے مختلف شعبوں پر منطبق کئے گئے ہیں۔ اس طرح حقیقیت کی زد سے بھی زندگی کے بہت ہی کم شعبے بچ سکے ہیں، حقیقیت بعض دوسرے علوم کی طرح جمالیات پر بھی اثر انداز ہوئی اور اس کے زیر اثر جمالیات میں مختلف مدارس فکر رونما ہوئے۔ ان میں ایجابیت، فطریت، عمرانی جمالیات، اشتراکی جمالیات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ایجابیت۔ سینٹ سائمن (۱۷۶۰ - ۱۸۲۵) اور اس کے معنوی شاگردوں کے نظریات سے ایجابیت کی ابتدا ہوئی۔ ان لوگوں کی یہ خواہش تھی کہ غریبوں کی مدد کی جائے اور مزدور جماعت کو اس مصیبت سے نجات دلائی جائے۔ جس میں کہ اس زمانے کے معاشی نظام اور اقتصادی حالات نے اس مظلوم جماعت کو مبتلا کر دیا تھا۔ وہ اہلِ علم اور سرمایہ داروں سے اس بات کے متمنی تھے کہ وہ دنیا کو بہتر بنانے اور اسے نئی راہ پر لگانے کی کوشش کریں گے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے وہ فنکار کی مدد کے بھی خواہاں تھے۔ ان کے لحاظ سے انسانی دل و دماغ فنکار کے قبضے میں ہے، اس لئے قوم کے رہنماؤں کا فرض ہے کہ وہ فنکار کی طرف دستِ تعاون دراز کریں۔ اور اعلیٰ مقاصد کے حصول میں اس کی مدد حاصل کریں۔ اس سے سماج کو بھی فائدہ ہوگا اور فنکار کو بھی۔ ان مفکرین کے لحاظ سے فن، سماج کا پیدا کردہ ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فن کو سماج کے بہتر بنانے کا ایک ذریعہ بھی سمجھتے ہیں۔

آگسٹس کومٹے (۱۷۸۹ - ۱۸۵۷) نے سینٹ سائمن کے خیالات کو

مرتب اور منظم کر کے انہیں باقاعدہ نظریات کی شکل میں پیش کیا۔ وہ فن کو دو نقطہائے نظر سے دیکھتا ہے۔ اولاً وہ فن کو ایک ارتکاب فعل سمجھتا ہے اور اس طرح فن بھی ان انسانی افعال میں سے ایک ہے جن کا انحصار سماج کی حالت پر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ فن کی ایک اور بھی نوعیت ہے وہ فن کو سماج کو بہتر طریقے سے منظم کرنے کا ایک ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ فنکار کے ذہن میں اس انسان کا خیال جاگزیں ہوتا ہے۔ جو نہ صرف فطرت بلکہ اپنی زندگی کا بھی خود ہی مالک ہے اور تخیل کو حقیقت بنانے کی جدوجہد کرتا اور اس مقصد کے حصول میں کوشش کرتا ہے۔ ذہنی اور اخلاقی صلاحیتوں کے درمیان ایک حسی صلاحیت ہے۔ اور اس طرح ہم اس کی وساطت سے غور و خوض سے عمل تک نہایت اطمینان سے پہنچ سکتے ہیں۔ ذہانت اور اخلاق کو متاثر کرنے کا اس سے آسان اور کافیا اور کوئی طریقہ نہیں کہ اس درمیانی حسی صلاحیت کی باقاعدہ تربیت کی جائے کیونکہ یہ ان دونوں صلاحیتوں سے بہت ہی قریب ہے۔ کومٹے کے خیال میں یہ صلاحیت بڑھتی رہے گی۔ اور بنا بریں فن بھی ارتقاء کی منازل طے کرتا رہے گا اور اس طرح مستقبل کا فن ماضی کے فن سے یقیناً بہتر ہوگا۔

ٹین (۱۸۲۸-۱۸۹۳) سینٹ سائمن فن کو ارتکاب فعل قرار دیتا ہے جو انسان کے دوسرے افعال سے متعلق ہے اور بہت حد تک ان سے متعین ہوتا ہے۔ ٹین اس نظریے کو اور آگے بڑھاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ایک فن پارہ اپنے ماحول کا پیدا کردہ ہے۔ اور اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے " ہمیں یہ اصول متعین کر لینا چاہئے کہ۔ ایک فن پارہ کو پوری طرح سمجھنے یا ایک فنکار یا

بہت سے فنکاروں کو اچھی طرح جاننے کے لئے ہمیں اس زمانے کے جمرانی اور تعلیمی حالات کو پوری طرح سمجھ لینا چاہیئے اس ماحول کے ذریعے ہر چیز کی مکمل تشریح ہو سکتی ہے اور ہر چیز کی علت معلوم کی جا سکتی ہے" وہ لفظ "ماحول" کو کافی وسیع مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ وہ ماحول کو صرف حال تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اس میں فنکار کے خاندانی حالات اور اس کی قومی اور نسلی خصوصیات کو بھی شامل کرتا ہے۔ ان کے علاوہ وہ تمام موجودہ ماحول بھی اس میں شامل ہے جس میں فنکار نے پرورش پائی اور تعلیم حاصل کی۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اس زمانے کے عام رجحانات اور سماجی معاشرتی، تعلیمی اور مذہبی حالات بھی جن میں فنکار نے تربیت حاصل کی، ماحول میں شامل ہیں۔ فن کو پوری طرح سمجھنے کے لئے اسے اس زمانے کے سماجی، معاشی، مذہبی اور اخلاقی پس منظر میں دیکھنا چاہیئے۔ بغیر اس پس منظر کے اس کے متعلق صحیح رائے قائم کرنا نہ صرف مشکل بلکہ غلط ہے کیونکہ ایک فنی تخلیق حقیقتاً انہیں عناصر کی مرہون منت ہے۔ اور ان کے بغیر اس کا وجود ممکن ہی نہیں۔ وہ ایک نظم یا ایک بت کو ایک درخت کی طرح سمجھتا ہے جس طرح کہ ایک درخت آب، ہوا اور مٹی کی وجہ سے اگتا اور بڑھتا ہے، اسی طرح اس کے لحاظ سے ایک نظم "اخلاقی درجہ حرارت" کی بنا پر تخلیق ہوتی ہے۔ جس طرح کہ مختلف ہوائیں ہر قسم کے بیجوں کو دنیا کے ہر ہر حصے میں پہنچا دیتی ہیں۔ اسی طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ذہین اشخاص دنیا کے ہر ہر قوم میں موجود ہوتے ہیں۔ اور تقریباً برابر تعداد میں۔ نہ صرف یہ بلکہ تاریخی طور پر بھی یہ بات مختلف ممالک اور مختلف اقوام کے لئے بالکل صحیح ہے [1]

---

[1] گلبرٹ ص ۴۷۶ - ۴۷۹

ٹین اور دوسرے ایجابی مفکرین نے فنکار اور فن کو سماج کے مختلف پہلوؤں کی پیداوار قرار دیا اور انہیں سمجھنے کے لئے ماحول کو پوری طرح سمجھنے پر زور دیا لیکن مارکسی مفکرین نے سماج کے ایک خاص پہلو یعنی معاشی اور اقتصادی پہلو کو دوسرے پہلوؤں کے مقابلے میں زیادہ

اہم قرار دیا۔ ان کے لحاظ سے تاریخ میں فعال عوامل اقتصادی قوتیں ہیں، اور فنکار محض اپنے طبقے اور زمانے کی عکاسی کرتا ہے اور اسے انہیں عوامل کے پس منظر میں سمجھا جا سکتا ہے اس نظریئے کی انتہا پسندانہ صورت یہ ہے۔ کہ طریقہائے پیداوار تعلقات پیداوار کو تبدیل کرتے ہیں، جس کی وجہ سے تمام معاشی نظام تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور معاشی نظام کے بدل جانے کی بنا پر زندگی کے تمام دوسرے نظامات تبدیل ہو جاتے ہیں، کسی خاص زمانے کا معاشی نظام ہی زندگی کے تمام دوسرے نظامات شلاً تمدنی، معاشرتی، سیاسی، ادبی اور مذہبی کو تبدیل کر کے اپنے موافق بنا لیتا ہے نہ صرف یہ بلکہ ہر دور کا معاشی نظام اس دور کے تصورات، نظریات اور تخیلات کی صورت گری کرتا ہے۔ اس زمانے کے مختلف نظریات اور مختلف ادارے قائم ہی اس لئے کئے جاتے ہیں کہ وہ اس دور کے معاشی نظام کی تائید کریں۔ نئی اخلاقی قدریں اور نئے سیاسی قوانین اس معاشی نظام کو صحیح ثابت کرنے اور اسے مستحکم بنانے کے لئے وضع کئے جاتے ہیں، مختصر اً یہ کہ معاشی نظام ہی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ لیکن مارکس اور اینجلز اس قدر انتہا پسند نظریہ کے حامی نہ تھے۔ ہمیں اینجلز کے یہ الفاظ فراموش نہ

کرنے چاہئیں کہ " اگر کوئی اس (تاریخ کی مادی تعبیر کے) نظریے کو مسخ کرکے یہ بیان کرے کہ صرف اقتصادی عوامل ہی تاریخ کی صورت گری کرتے ہیں۔ تو وہ خلافِ عقل نظریہ پیش کرتا ہے۔ اقتصادی عوامل یعنی آلات پیداوار اور طریق پیداوار تاریخ کی صورت گری کے بنیادی محرکات ضرور ہیں لیکن واحد محرک نہیں۔ فلسفیانہ نظریات، مذہبی تصورات اور سیاسی میلانات کو بھی تاریخی کشمکش میں بہت دخل ہوتا ہے۔ اور بسا اوقات یہ تاریخی جد و جہد کی ہیئت متعین کرتے ہیں" تاریخ کی مادی تعبیر کو اگر صحیح طور پر سمجھا جائے تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ صرف اقتصادی عوامل ہی عمرانی مسائل اور ارتقا پر اثر انداز ہوتے ہیں، بلکہ اینجلز کے الفاظ میں اس کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ قبل اس کے کہ انسان سیاسیات مذہب اور علم وفن وغیرہ میں حصہ لے سکے، اس کو پیٹ بھر کر کھانا، تن ڈھانکنے کو کپڑا اور آرام کرنے کو ایک گوشہ درکار ہے..... اس کا یہ مطلب نہیں کہ صرف معاشی محرکات ہی تاریخ کی تشکیل کرتے ہیں بلکہ تاریخ کی تشکیل پر معاشی قوتوں اور محرکات کو اولیت حاصل ہے۔ اور آخر کار یہی فیصلہ کن اور موثر ثابت ہوتے ہیں۔ لہٰذا اس مادی تصور سے کسی طرح ذہنی یا اخلاقی اوصاف کی بے وقعتی نہیں کی گئی اور نہ یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ ذہنی اور عقلی موثرات کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور غلط ہے کہ محض تصوری دنیا کے عناصر کو مثلاً تصور مطلق یا اخلاقی انا جو خارجی ماحول سے کوئی واسطہ نہ رکھتے ہوں، تاریخی ارتقا کی اہم بنیاد سمجھا جائے" تاریخ کی اس مادی تشریح کو پوری طرح نہ سمجھنے کی بنا پر ہی اینجلز کو غالباً یہ کہنا پڑا تھا کہ " نوجوان طبقہ بعض

دفعہ معاشی حالات پر ضرورت سے زیادہ زور دیتا ہے۔ مارکس اور ملیں اس کے زیادہ ذمہ دار نہیں قرار دیئے جاسکتے"

مارکس اینجلز کا یہ نظریہ فن اور ادب پر بھی اثر انداز ہوا۔ اور فن اور ادب میں عملیت اور افادیت کو اور زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ حسن کاری اور ادب ہیئت اجتماعی اور نظام تمدن کی خدمت میں آلۂ نشر و تبلیغ ہوتے ہیں۔ اور چونکہ تہذیب و تمدن کا اجارہ اب تک طبقۂ اعلےٰ یا سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھا، اس لئے ہمارے ادیب اور شاعر اب تک جس تہذیب کی نمائندگی کر رہے تھے وہ ایک اقلیت کی تہذیب تھی اور ایک کم تعداد فراغت نصیب جماعت کی پیدا کی ہوئی چیز تھی، جس کو جمہور کی زندگی سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اب چونکہ تمدن کی دنیا میں شدید انقلاب کی ضرورت ہے اور سرمایہ داری کی سر بفلک عمارت منہدم ہو رہی ہے اور اس کی جگہ جمہوریت اور مزدور شاہی کی نئی تعمیر لے رہی ہے، اس لئے ادب کے رسوم و روایات میں بھی انقلاب
کی ضرورت ہے۔ اب تک ادیب سرمایہ داری کی عشرت گاہ کا مزدور تھا اور ایک چیدہ جماعت کے حرکات و سکنات اور اس کے نفسیات و میلانات اس کی کل کائنات تھی۔ مگر اب ادیب کو اجتماعی شعور اور جمہوری ذہنیت کا آئینہ دار ہونا چاہئے اس کے لئے ضروری ہے کہ واقع کو تخیل پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظر جمائے رہیں۔ ورنہ ہم جمہور کے ساتھ نہیں رہ سکیں گے۔" [1]

کرسٹوفر کاڈویل (۱۹۰۷-۱۹۳۷) نے اگرچہ فرائڈ کے نظریات سے بھی

[1] بحوالہ عبادت بریلوی ص ۶۵۵

کچھ اثر قبول کیا ہے۔ لیکن حقیقتاً وہ اپنے دوسرے نظریات کی طرح جمالیاتی نظریہ میں بھی مارکس سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس کے خیال میں فرائڈ نے اپنے نظریات میں انفرادی نفسیات کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور اس کے یک طرفہ نظریات میں انتہا پسندی کو دور کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ مارکس کے سماجی نظریہ کی مدد سے ان کی تصحیح کی جائے۔ اس کے خیال میں خلل اعصاب کے مریض کے التباسات اور خواب انفرادی طور پر انوکھے، نرالے اور خلاف معمول ہوتے ہیں لیکن فنکار کی تخلیقات نسبتاً سماجی اور عام ہوتی ہیں۔ اور ان کی بنیادیں نسل انسانی کی روایات اور تجربات پر استوار ہوتی ہیں۔ فنکار ایک عام آدمی سے زیادہ اپنے تحت الشعور سے کام لیتا ہے لیکن خلل اعصاب کے مریض سے زیادہ سماجی آزاد اور عام انسان ہوتا ہے۔ فنکار اپنے تحت الشعور پر قابض ہوتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق اس سے کام لیتا ہے لیکن خلل اعصاب کا مریض اپنے تحت الشعور کا غلام ہوتا ہے اور اس کی مرضی کے مطابق کام کرتا ہے۔ فنکار انسان کی عام جبلی فطرت کی تائید کرتا ہے۔ اور وہ اپنے کشف کو جو اسکے تحت الشعور سے حاصل ہوتا ہے سماجی رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ کاڈویل شاعری کا خواب سے مقابلہ کرتا اور افسانہ سے اسے ممیز کرتا ہے اور فنون لطیفہ کا سائنس سے مقابلہ کرتے ہوئے اس کی نوعیت اور مقصد پر سیر حاصل بحث کرتا ہے۔[1]

کاڈویل ماحول کو فطری نہیں بلکہ سماجی مانتا ہے، اور اس بنا پر تغیر پذیر۔ جس طرح فرد سماج کا ایک حصہ ہے اسی طرح فطرت بھی سماج کا حصہ ہے۔ فرد کے لئے تو سماج ایک ماحول کی حیثیت رکھتا ہے اور فطرت کے لئے ایک باعمل انسانی قوت کی۔ حسن سماجی ہے اور ماحول کی تخلیق۔ انسان کا تصور حسن سماج اور ماحول کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ سماج حسن کی قدر میں تبدیلی کا

---

[1] ایضاً ۔ ۱۱۹

سبب ہے اور سماجی تبدیلی اور سماجی ارتقاء سے معیارِ حسن تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور ایک نیا حسن پیدا ہوتا ہے۔ ہمارا ردِ عمل ہر خوبصورت اور حسین شے پر یکساں نہیں ہوتا۔ ہر شے کی مخصوص صفات، مخصوص حالات میں مخصوص کیفیت پیدا کرتی ہیں اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک حسین شے ہمیشہ کے لئے اور ہر ایک کے لئے کافی ہوتی۔ لیکن کوئی عہد اپنے اجداد کی حسین اشیاء اور خوبصورت تخلیقات سے کبھی مطمئن نہیں ہوتا، اور اسی میں ارتقاء کا راز پنہاں ہے۔ وہ اپنی خواہشات کی بلندی کے مطابق دوسری تخلیقات برابر پیش کرتا رہتا ہے، جو ان روایات کے مقابلے میں ہمیشہ نمایاں رہتی ہیں۔ جن کو وہ ورثہ کے طور پر پاتا ہے، تاہم یہ نئی بصیرت اور نیا مطالعہ پرانے کو بالکل نظر انداز نہیں کرتا۔ پرانا اب بھی حسین معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کی صفات وقت کی بدلتی ہوئی رفتار اور قدروں کے ساتھ ایک نئی ہیئت اختیار کرتی ہیں اور ان دونوں زمانوں کے درمیانی وقت کی تمام مجموعی اقدار کو اپنے اندر سمو لیتی ہیں۔

اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تمام زمانوں میں انسان برابر حسن و جمالیات سے متعلق رہا ہے اور جمالیات کو اس سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ جمالیات کا تصور مابعد انسان کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ انسان کا فن، اس کا ادب، اس کی نقش گری اس کی موسیقی۔ کسی عہد میں یکساں نہیں رہتی بلکہ بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ اپنی ہیئت بدلتی رہتی ہے اس کے اہم تقاضے ترمیم و تنسیخ ہیں۔ کسی نئی شے کی ترمیم اور کسی فرسودہ و لمحاتی تصور کی تنسیخ ایک تاریخی فعل ہے۔ اور اس آباد دنیا کا مواد اسی عجیب و غریب طریقے سے آگے بڑھتا ہے۔ انسان خارج کی کسی شے کی جانب دیکھ کر چیخ اٹھتا ہے "یہ حسین ہے" اور یہ وہ بات ہے جو ایک ہی انسان

ہزاروں خارجی معروضات کو دیکھ کر دہراتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ سب کیا ہے کیا داخلی معروض اور خارجی معروض کا رشتہ ہی "حسن" کہلاتا ہے۔ یہ ایک ہی رشتہ نہیں بلکہ کئی خارجی معروضات کے اشتراک سے بہت سے ملے جلے رشتے بنتے ہیں۔ اور ان کو دیکھ انسان کہتا ہے کہ "کعبہ حسین ہے" لہٰذا اس کے یہ معنے ہوئے کہ تمام خارجی موجودات کے ساتھ کچھ یکساں خصوصیات وابستہ ہوتی ہیں اور پھر ہم اس خارجی شے کو حسین کہتے ہیں[1]

ایجابیت کے ساتھ ہی ساتھ ہی فن میں فطریت کی تحریک شروع ہوئی اس کی ابتدا کوربے کی تصاویر کی نمائش سے شروع ہوئی۔ اس کے چند سال بعد ۱۸۵۶ء میں فلوبیر کے ناول "مادام بواری" کی اشاعت نے کافی جوش و خروش پیدا کر دیا۔ جس سے خود مصنف کو بھی بہت ہی تعجب ہوا۔ بہر حال اسے تخلیق کے ایک نئے نظریئے کا شاہکار تسلیم کیا گیا۔ یہ نیا نظریہ حقیقت کے نام سے موسوم ہوا۔ اور حقیقت پسندوں نے اپنے انقلابی خیالات کو منظم اور مرتب کر کے جمالیات میں فطریت کی داغ بیل ڈالی۔ اس جمالیات نے عمرانیات کے ایجابی نظریہ کو فن پر منطبق کیا۔ ایجابی مفکر نے نسل انسانی کو فلسفیانہ تفکر کا صحیح حامل قرار دیا۔ اور اس ضمن میں اس نے اپنے آپ کو اپنے زمانے کے نقیب کی حیثیت سے پیش کیا۔ اس زمانے کے فنکار بھی اس نظریئے میں اس سے متفق تھے کیسٹگوی (۱۸۳۰-۱۸۸۸) جو اس جدید مدرسۂ فکر کا پیرو اور کوربے کا دوست تھا، رقمطراز ہے "ہمارا مصور ہمارے اپنے زمانے کا مصور ہے۔ جس کا لباس اور جس کے خیالات ہمارے ذوق اور ہمارے خیالات کے عین مطابق ہیں۔ اس مصور کے دل میں جو

---

[1] اطہر پرویز

احساسات، سماج اور اس کے مختلف موضوعات پیدا کرتے ہیں وہ ان احساسات کو تصورات کے ذریعے پیش کر دیتا ہے اور ان تصورات کے ذریعے ہم اپنے آپ کو اور اپنے ماحول کو پہچان سکتے ہیں۔ کو ریلیے مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہوئے کہتا ہے۔ "شعر کہنا نامناسب ہے۔ اس انداز سے کوئی بات کہنا جو تمام دنیا سے مختلف ہو، صرف اپنی برتری ثابت کرنا ہے۔"

جس طرح کہ ایک ایجابی مفکر کے لئے تمام تخیلی معروضات مظاہر اور مساوی حق اور شان و شوکت کے واقعات ہیں، اسی طرح فنکار بھی ایک غیر جانبدارانہ نقطہ نظر اپنا لیتا ہے۔ ایک فنکار اس بات کا مدعی ہوتا ہے کہ اسے صداقت اور صرف صداقت سے واسطہ ہوتا ہے اور اگر ایسا ہے تو اسے اپنے آپ کو ایک سائنسدان تصور کرنا چاہیئے۔ اس تحریک کے حامی شاعروں اور مصوروں نے صداقت کے حصول کے شوق میں تخیل کی وقعت سے انکار کر دیا۔ حسن کا وہ قدیم نظریہ کہ یہ ایک ایسی قدر ہے جو زماں سے ماورا ہے، ناقابلِ قبول قرار دیدی گئی۔ کیٹیگری کے لحاظ سے ایک ایسا مجرد تصور ہے جو مختلف مظاہر کا احاطہ کئے ہوئے ہے اور یہ مظاہر نہ صرف عمرانی حالات کی بنا پر تبدیل ہوتے رہتے ہیں، بلکہ مختلف افراد میں بھی مختلف ہو سکتے ہیں اور ہر زمانہ کو حسن کی اس مجرد حد کا مفہوم خود متعین کرنا ہوتا ہے۔

زولا (۱۸۴۰ - ۱۹۰۲) فطری جمالیات زولا کے نظریاتی مقالات میں اپنے نقطہ عروج پر پہنچی اس کے خیال میں موجودہ فنکار فرد سے زیادہ معاشری عضویہ (سماج) سے متعلق ہوتا ہے۔ معاشری عضویہ ایک جسم کی مانند ہوتا ہے۔ ایک ناول نگار کا کام

بالکل وہی ہے جو ایک ماہر عمرانیات اور ماہر نفسیات کا ہے۔ اس کا اصل مقصد صداقت ہے۔ ایک سائنسدان کی طرح وہ بھی ایک مفروضے کے تحت کام کرتا ہے اور اس طرح حاصل شدہ قوانین کو ایک خاص واقعہ پر عائد کرتا ہے۔ نتیجتہً وہ فطرت کے ایک گوشہ کا اپنے مزاج کے مطابق مشاہدہ کرتا ہے لیکن اپنی ذات اور اپنی شخصیت کو درمیان میں لانے کا مطلب بے تاعدگی نہیں ہے۔ اس کے وہ خیالات جو فنی طور پر قابلِ قدر ہوں، مزید تحقیقات اور تصدیقات کی راہ ہموار کر دیتے ہیں۔ اور اس طرح اس کی پوزیشن علمی طور پر نئی راہوں کے محقق کی ہو جاتی ہے ایک سائنس داں کی طرح فنکار بھی بنیادی شرائط اور ابتدائی اصولوں کو متعین کر لیتا ہے اور اس طرح اپنا کام شروع کرنے کے بعد وہ صرف مشاہدہ کرنے والے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس قسم کا تجزیہ علمی مقاصد کو بدرجۂ اتم پورا کرتا ہے اس کام سے بہتر اور زیادہ موثر کسی اور کام کا خیال بھی نہیں کیا جا سکتا جو ہمیں خیر و شر کا مالک اور زندگی اور سماج کا حاکم بنا سکھاتا ہے۔"[1]

عہدِ نو کے جمالیات میں بعض مفکرین نے جمالیات میں سماجی اور عمرانی پہلو پر اور بھی زیادہ زور دیا۔ اور فن کو قوم کی اصلاح اور ترقی کا ایک آلۂ کار قرار دیا پرودھن (۱۸۰۹-۱۸۶۶) نے افلاطون کی طرح فنون لطیفہ پر پابندیاں عائد کیں اور انہیں اخلاقی مقاصد کے حصول کا ذریعہ قرار دیا۔ اس کے لحاظ سے صرف وہ فن قابلِ قدر ہے، جو اخلاقی معیار پر پورا اترے اور اخلاقی اقدار کو آگے بڑھائے۔ وہ فن برائے فن کا زبردست مخالف تھا اور فن کو حسی حظ کا موجب گردانتا تھا اور وہ حظ کو قانونی اور معاشرتی مقاصد کے

---

[1] گلبرٹ۔ ص ۴۸۱-۴۸۲

تحت لانا ضروری خیال کرتا تھا۔ شاعری سنگ تراشی، مصوری، موسیقی، رومان تاریخ، طربیہ، المیہ ان سب کا مقصد اس کے نزدیک خیر کو آگے بڑھانا اور اس کے لئے دل میں لگن پیدا کرنا اور شر سے نفرت دلانا ہے [1]

گیسو (۱۸۸۸-۱۸۵۴) عام طور پر عمرانی اور سماجی جمالیات کے بانی کی حیثیت سے مشہور ہے۔ بعض فرانسیسی نقادوں نے اسے تاریخِ جمالیات میں بہت اونچا مقام دیا ہے۔ اور اسے جمالیات کی تاریخ کے تیسرے دور کا بانی قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک جمالیات میں پہلا دور تصوریت کا تھا جس کا بانی افلاطون تھا، دوسرا دور ادراک کا، جس کا بانی کانٹ تھا اور تیسرا دور معاشرتی ہمدردی کا ہے اور یہ دور گیسو کا ہے۔ گیسو فطری اور تصوری دونوں جمالیات کا مخالف تھا۔ اس کے لحاظ سے اگرچہ ان دونوں کی بنیادیں حقیقت کے وسیع مفہوم پر استوار ہیں۔ لیکن ان دونوں نظریات نے حقیقت کے صرف ایک ایک پہلو کو لیا ہے۔ اور باقی کو نظر انداز کر دیا ہے۔ فنکار دو قسم کے ہوتے ہیں اول وہ جو زولا کی طرح اپنا تعلق زمین سے قائم رکھنا چاہتے ہیں اور دوسرے وہ جو فضاؤں کی سیر کے متمنی ہوتے ہیں۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو یہ دونوں ظاہرا طور پر مخالف نظریات ایک ہی صداقت کے دو پہلو ہیں۔

گیسو کے خیال میں فطری اور تصوری نظریات کو زندگی کی ایک روحانی مابعد الطبیعات میں مجتمع کیا جا سکتا ہے۔ وہ فن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فن ان مختلف ذرائع کا ایک باقاعدہ کل ہے جو شعوری زندگی کے ان

---

[1] کروچے۔ ۳۹۹

عام اور ہم آہنگ ہیجانات کی تخلیق کے باعث ہیں۔ جو احساسِ جمال کو پیدا کرتے ہیں" احساسِ جمال سے اس کا مطلب سماجی نظم وضبط کے خیال کو اپنے دل میں سمو لینا ہے۔ "یہ ہم آہنگی میں اتحاد اور وحدت کا اعلیٰ جذبہ ہے۔ یہ ہماری انفرادی زندگی میں سماج کا شعور ہے" اسی طرح اظہار کا جمالیاتی مظہر ہمدردی کو انسانی حدود سے بھی زیادہ وسعت بخش دیتا ہے۔ لیکن سماج کے تصور کا انحصار زندگی کے وسیع تر تصور پر محیط ہے "صرف زندگی میں فن کا اصول مضمر ہے" [۱] فن کا بلند ترین مطمحِ نظر یہ ہے کہ وہ قلبِ انسان کو گرمادے اور چونکہ دل زندگی کا مرکز ہے، اس لئے فن کے لئے لازم ہو جاتا ہے کہ انسانیت کے مادی اور اخلاقی دونوں پہلوؤں سے چولی دامن کا ساتھ رہے" [۲]

گیٹو، شلر اور اسپنسر کے کھیل کے نظریہ کا مخالف ہے اس کے لحاظ سے حسن کی بنیادیں ان عناصر پر استوار ہوتی ہیں جو جاندار چیزوں کی نشو و نما میں قدرتی اور ضروری ہوتے ہیں۔ اسپنسر کے لحاظ سے تصورِ حسن کا ان چیزوں سے کوئی تعلق نہیں جو (۱) زندگی کے لئے ضروری ہوں۔ (۲) زندگی کے لیے فائدہ مند ہوں اور (۳) ہماری خواہشات سے متعلق ہوں۔ لیکن گیٹو کے خیال میں حسن چونکہ ہمیں زندگی کا مکمل شعور بخشتا ہے اس لئے جو چیز زندگی کے لئے ضروری ہے وہ اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا بلکہ جمالیاتی احساس کا پہلا ظہور، تسلی یافتہ خواہش، توازن حاصل کرنے والی زندگی اور بنابریں داخلی ہم آہنگی کی تجدید میں مضمر ہے۔

وہ ایک اور مقام پر اس مسئلہ کو زیر بحث لاتا ہے کہ کیا سائنس کی ترقی اور

---

[۱] گلبرٹ۔ ۴۸۴۔ ۴۸۵ [۲] شریف ۶۰

علمی نقطہ نظر اس ملکۂ یعنی تخیل کو رفتہ رفتہ ختم کر دیں گے جو فنکار کے لئے اشد ضروری ہے. شیلنگ اور ویگنر کے لحاظ سے شاعری کا وجود پُر اسراریت، بلکہ توہم پرستی کے بغیر ممکن نہیں. جس طرح کہ کہر کا دھندلاپن ایک بری منظر کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے اور اگر یہ دھندلاپن ختم ہو جائے تو حسن بھی غائب ہو جاتا ہے، اسی طرح شاعری اور فطرت کے لئے یہ دھند ضروری ہے. لیکن گیٹو اس خیال سے متفق نہیں، اس کے خیال میں شاعری اور سائنس کا اختلاف حقیقی نہیں صرف ظاہری ہے. زندگی، اخلاق، سائنس، فنِ لطیف، مذہب ان کے درمیان مکمل وحدت موجود ہے اعلیٰ اور سنجیدہ فن وہ ہے جو اس وحدت کو برقرار رکھے اور اسے ترقی دے

فن فرد کو اس کی انفرادی زندگی سے بلند کر کے عالمگیر زندگی کی سطح تک لے جاتا ہے اور اس کا طریقہ کار صرف خیالات، تصورات اور اعتقادات میں اشتراک پیدا کرنا نہیں ہے بلکہ احساسات اور جذبات میں بھی اشتراک پیدا کرنا ہے اس طرح کہ تمام انسانوں کے دل ایک ہی نغمہ سے تھرتھرا جائیں. ایک ہی طریقے سے سوچنا یقیناً بہت بڑی چیز ہے لیکن ایک ہی طریقے سے محسوس کرنا ایک ایسا معجزہ ہے جو صرف فن کا مرہونِ منت ہے [1]

اس کے لحاظ سے فن دو مقاصد پورے کرتا ہے. بنیادی طور پر فن خوشگوار حسیات (رنگ آواز وغیرہ) کو بیدار کرتا ہے اور اس اعتبار سے وہ سائنس کے ناقابلِ تردید قوانین کے ہم پلہ ہے. یہ قوانین جمالیات کو طبیعات، ریاضیات، عضویات، اور نفسیاتی طبیعات سے ملاتے ہیں، فن کا دوسرا مقصد، نفسیاتی استقراء، کے مظاہر کی تخلیق ہے

---

[1] نائش ۱۳۹ - ۱۴۱

- جو دل و دماغ میں نہایت پیچیدہ قسم کے خیالات اور جذبات (مثلاً ہمدردی، دلچسپی، کھیل، غصہ وغیرہ) پیدا کرتے ہیں۔ یعنی یہ تمام عمرانی احساسات، فن — اظہار زندگی — کی تخلیق کرتے ہیں مسلمہ طور پر دو رجحانات پائے جاتے ہیں ایک وہ ہے جو ہم آہنگی، موزونی اور ہر اس شے کی طرف جو سمع و بصر کو محظوظ کرتی ہے۔ رغبت رکھتا ہے اور دوسرا وہ جو فن کی دنیا کو زندگی سے محصور کر دینے کی طرف میلان رکھتا ہے اور دونوں رجحانات میں توازن قائم رکھنا نابغہ کا خاصہ ہے۔ با الفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ گیشو ایک طرف ایک خالص لذتیتی فن کا قائل ہے۔ اور دوسری طرف وہ اس سے اعلیٰ ایک اور فن کا بھی قائل ہے جو اگرچہ لذتیتی تو ہے لیکن اخلاقی مقاصد کے لئے کارآمد اور مفید بھی ہے[1]

جان ڈیوی (۱۸۵۹-۱۹۵۲) اور اس کے ساتھیوں کا نظریۂ فن، فلسفۂ تمدن اور انسانی دوستی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ ڈیوی نے فن کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار اپنی علمی زندگی کے آخر میں کیا ہے۔ اس سے پہلے وہ منطق، اخلاقیات اور تعلیم وغیرہ پر اپنے خیالات کا اظہار کر چکا تھا۔ جمالیاتی مسائل پر اس نے اپنے عام فلسفیانہ نظریات کی روشنی میں بحث کی۔ اس کے لحاظ سے فن تجربہ ہے اور تجربہ حیاتیاتی عمل۔ فن اور محنت، فن اور فطرت، فن اور عام انسانی تجربہ کو ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ "فن کوئی علیحدہ اور الگ تھلگ چیز نہیں ہے اور نہ ہی فن صرف چند اشخاص کے لئے ہے۔ بلکہ یہ زندگی کی ہر فعلیت میں رنگ بھرتا ہے اور اسے تکمیل تک پہنچاتا ہے"۔ ان دو صورتوں میں سے صرف ایک

---

[1] کروچے ص ۴۰۰

صورت ممکن ہے۔ فن یا تو عقلی انتخاب اور ترتیب کے ذریعے (فطری) واقعات کے فطری رجحان کا تسلسل ہے۔ یا فن فطرت میں ایک انوکھا اضافہ ہے' اس فطرت میں جسے چاہے کسی نام سے موسوم کیا جائے۔ بہر حال وہ فقط انسان کے اندر رہنے والی کسی شے سے پھوٹتی ہے" اول الذکر میں جمالیاتی تحسین یا مسرت انگیز ادراک فطری چیزوں سے ہوشیاری اور عقلمندی سے تعلق پیدا کرنے کا ایک نتیجہ ہے تاکہ اس اطمینان و سکون کو جو اس طریقے سے لازمی طور پر حاصل ہوتا ہے، زیادہ عمیق، خالص اور بہتر بنایا جا سکے اور زیادہ عرصے تک حاصل کیا جا سکے۔ ڈیوی کے نزدیک فن صورت گری کا نام نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو صورتوں کا ایک ایسا انتخاب اور ایک ایسی تنظیم ہے جس کے ذریعہ سے ادراکی تجربہ وسیع، عمیق اور پاکیزہ ہو سکے۔

ڈیوی نے جمالیاتی مسائل پر بہت کم اور بہت بعد میں لکھا لیکن اس کے ان دوستوں اور شاگردوں نے جنہیں جمالیاتی مسائل سے دلچسپی تھی۔ اس کے فلسفیانہ نظریہ کو جو تمدنی، تجربی اور علمی ہے، بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر کافی روشنی ڈالی۔ لارنس برمیسٹر نے ۱۹۲۲ء میں "جمالیاتی تجربہ" کا باقاعدہ تجزیہ کیا اور اس کے بعد ہربرٹ وم مورس نے "جمالیاتی عمل" پر قلم اٹھایا۔ وان میٹر امیس نے ڈیوی کے نظریات کی روشنی میں "ناول کی جمالیات" رقم کی۔ ہوریس کیلن نے "فن اور آزادی" میں فن اور فنکار کی آزادی پر زور دیا اور سماج میں ان کے لئے باعزت اور مناسب مقام حاصل کرنے کی کوشش کی۔ تھومس مرونے "جمالیات میں علمی طریقہ کار" میں ڈیوی کے نظریہ کی تشریح کی۔ اس نے اپنی کتاب "فنون اور

ان کا آپس کا تعلق" میں فن کی تمام مشہور تعریفیں جمع کر دی ہیں اور ان کی جماعت بندی کی کوشش کی ہے اور اس میں فلم جیسے نئے فن کو بھی شامل کیا ہے۔ گوٹشالک نے تمدنی زندگی میں فن کی اہمیت (خصوصاً بیسویں صدی میں) کے موضوع پر بحث کی ہے۔ وہ فن میں دو قسم کی اقدار کا قائل ہے۔ ایک کو وہ متعلق بہ مرکز کہتا ہے اور دوسری قسم کو متعلق بہ محیط۔ بنی نوع انسان میں عزت اور سیرت کی پختگی وہ اقدار ہیں، جنہیں وہ مرکزی کہتا ہے اور دوسری قسم کی اقدار میں وہ صحت، تفریح، تعلیم، مذہب، تجارت میں معاونت اور جسمانی آرام و آسائش کو شامل کرتا ہے۔[1]

[1] گلبرٹ ص ۵۷۷-۵۷۹

باب ۱۶

فن برائے فن

انیسویں صدی کے نصف آخر میں فن میں ایجابیت اور فطریت کی تحریکیں اٹھیں اور عمرانی جمالیات مقبول عام ہوئی۔ ان تحریکوں کا مقصد ادب اور فن کو زندگی سے قریب تر لانا تھا تاکہ فن زندگی کی تفسیر، تنقید اور تطہیر کے فرائض انجام دے سکے مصائب میں گھری ہوئی، معاشی اور اخلاقی لحاظ سے تباہ حال، ذہنی طور پر پراگندہ، رنج والم میں گرفتار۔ انسانیت نے فنکار کو خبردار کیا کہ یہ دنیا ہماری اور تمہاری ہے۔ انسان کو تباہی سے بچانے اور زندگی کو بہتر اور آزاد بنانے کے لئے ہمارا آپس میں متحد ہونا ضروری ہے۔ ورنہ عوام کی تباہی ہی انسانیت کی تباہی ہے فنکار نے اس آواز پر لبیک کہا، فن نئی زندگی کے ہمدرد اور خادم کی حیثیت سے آگے بڑھا۔ اس نے زندگی کے مسائل سمجھنے اور اس کے مصائب کو دور کرنے کی کوشش کی۔ فنکار نے عوام کی خدمت کا بیڑا اٹھایا اور انہیں اپنا ساتھی اور رہبر تسلیم کیا، اس نے اپنے فن کو عوام اور انسانیت کی خدمت کے لئے وقف کر دیا۔ ارتقا پذیر زندگی کو معیار بنا کر فن کو اس کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی گئی اور اس طرح فن کو دورِ سرمایہ داری اور جاگیر داری کی عطا کردہ خیالی بلندیوں سے نیچے اتر کر عوام کی سطح پر آنا پڑا لیکن کچھ ادیب، شاعر اور فنکار جنہیں انسان اور انسانیت

سے زیادہ حسن اور فن کی مجرد قدریں عزیز تھیں، اپنے آپ کو اس کے لئے تیار نہ کر سکے انہوں نے فن اور ادب کے اس رویہ کے خلاف اپنی آواز بلند کی، وہ مصائب میں گرفتار دنیا میں فن کو پوری نفاست اور پاکیزگی کے ساتھ زندہ رکھنے کے متمنی تھے اور فن کو ان تمام خارجی عناصر سے پاک صاف کر دینا چاہتے تھے جو فن کو آہستہ آہستہ اپنے رنگ میں رنگ رہے تھے۔

اس تحریک کی ابتدا فرانس سے ہوئی اور یہ تحریک "فن برائے فن" کے نام سے موسوم ہوئی، فلوبیر (۱۸۲۱-۱۸۸۰) گوتر (۱۸۱۱-۱۸۷۲) ایڈمنڈ گنکور (۱۸۲۲-۱۸۹۶) جیولس ڈی گنگور (۱۸۳۳-۱۸۷۸) اور بودلیئر (۱۸۲۱-۱۸۶۷) فرانس میں اس تحریک کے لیڈر تھے۔ انگلستان میں والٹر پیٹر (۱۸۴۳-۱۸۹۴) اور آسکر والڈ (۱۸۵۶-۱۹۰۰) اس تحریک کی نمائندگی کر رہے تھے اور امریکہ میں ایڈگر ایلن پیو (۱۸۰۹-۱۸۴۹) اگرچہ اس تحریک کے باقاعدہ شروع ہونے سے پہلے ہی مر چکا تھا۔ بہر حال ہم اسے اس تحریک کا بانی کہہ سکتے ہیں[۱] اس تحریک کی ابتدا کے متعلق مورخین میں اختلاف رائے موجود ہے، روز جے۔ ایگن کے خیال میں یہ تحریک انیسویں صدی میں فرانس میں شروع نہیں ہوئی، بلکہ اس سے پہلے جرمن فلسفہ و تنقید میں یہ اپنی ابتدائی شکل میں موجود تھی، جہاں تک فن کی آزادی کا تعلق ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ مس ایگن کی یہ رائے کچھ حد تک ٹھیک ہے لیکن وانکل مان، گوئٹے اور شیلنگ کے نظریات اور فلوبیر یا آسکر والڈ کے خیالات میں اس قدر زیادہ فرق ہے کہ ان سب کو ایک تحریک سے وابستہ کرنا کسی طرح مناسب نہیں

---

[۱] گلبرٹ

حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریک انیسویں صدی کے نصف آخر میں فرانس میں شروع ہوئی اور کچھ عرصے کے لئے مغربی یورپ میں خاصی مقبول رہی اس تحریک کے پیروؤں نے رومانی مفکرین کے نظریہ فن اور حسن کو ترقی دی اور اسے آگے بڑھایا۔ فن کی آزادی اور عظمت کے گیت گائے اور اس بات کی کوشش کی کہ فن اور ادب کو زندگی کے مسائل سے اس قدر بلند اور دور رکھیں کہ فن اور ادب پر ان کا سایہ بھی نہ پڑ سکے اور اس کی آزادی عظمت اور حسن پر زندگی کے مصائب اور مسائل کسی طرح اثر انداز نہ ہو سکیں۔ فن برائے فن کے نقیبوں میں اگرچہ ذاتی رجحانات اور قومی روایات کی بنا پر کچھ نظریاتی اختلافات بھی موجود تھے، لیکن ستائش باہمی اور دوستی اور فن کے متعلق کم و بیش ایک ہی نقطہ نظر نے انہیں ایک دوسرے سے کافی حد تک وابستہ کر دیا تھا۔ فن برائے فن کے حامیوں نے اگرچہ اپنے خیالات کو باقاعدہ علمی طور پر پیش نہیں کیا اور انیسویں صدی کے... آخر اور بیسویں صدی کے شروع کے سیاسی معاشی اور معاشرتی حالات نے ان کے نظریات کو مقبول عام بھی نہ ہونے دیا، بہر حال اس تحریک نے کچھ عرصے کے لئے اتنی شہرت ضرور حاصل کر لی تھی کہ تاریخ جمالیات میں اس تحریک نے ایک خاص مقام حاصل کر لیا ہے۔

عوام معاشی اور سیاسی جد و جہد میں مصروف تھے۔ صنعت و حرفت ترقی کر رہی تھی۔ صنعتی انقلاب کی برائیوں اور تباہ کاریوں سے بچنے کے لئے نئی نئی راہیں تجویز کی جا رہی تھیں، مزدوروں کی مختلف تحریکیں آہستہ آہستہ مضبوط ہوتی جا رہی تھیں ہر طبقہ اپنے اپنے حقوق کے حصول کے لئے کوشاں تھا۔ سائنس انسان کی خدمت کے لئے آگے بڑھ رہی تھی۔ عوام بجا طور پر فن اور ادب سے اس بات کے متوقع تھے کہ وہ بھی انسان کی رہنمائی اور خدمت کے لئے آگے بڑھے مفکر، فنکاروں اور ادیبوں

کے نظریات اور تخلیقات میں ایک نمایاں تبدیلی ہوتی جا رہی تھی اور فن اور زندگی کو ایک دوسرے سے متعلق اور وابسطہ سمجھا جانے لگا تھا، لیکن "فن برائے فن" کے حامی ان تبدیلیوں سے بے نیاز اپنے گوشۂ عافیت میں بیٹھے فن کی عظمت کے گیت گا رہے تھے۔ اور حسن کی پرستش میں مصروف تھے، ان کے لحاظ سے حسن ایک اعلیٰ بلکہ مطلق قدر ہے، انسان کا فرض زندگی کو حسین سے حسین تر بنانا ہے، باقی تمام اقدار مثلاً خیر، صداقت، ایمانداری وغیرہ کی حیثیت صرف ثانوی ہے۔ فلوبیر کے خیال میں وہ مفکرین بیوقوف ہیں جو زندگی کے ساحل پر بیٹھے ہوئے ریت کے ذرات گن رہے ہیں، اور مقصد حیات کے متلاشی ہیں، آسکر وائلڈ جیسے جمالیاتی زندگی کے اخلاقی تقاضوں کا نسبتاً زیادہ احساس تھا، بد اخلاقی کا ایک مبلغ ایجاد کرتا ہے اس کا لارڈ ہنری زندگی کو "جمالیاتی انداز" سے بسر کرنے کی تلقین کرتا ہے زندگی کے ہر عمل یہاں تک کہ جرم کو بھی حسن حاصل کرنے کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا ہے "وہ عجیب و غریب زندگی بسر کرو جو تم میں داخلی طور پر موجود ہے اپنے اوپر کسی چیز کے دروازے بند نہ کرو۔ ہمیشہ نئے حسن کے متلاشی رہو اور کسی چیز سے خوف نہ کھاؤ" ان کے خیال میں حسن فنون لطیفہ میں سب سے اعلیٰ قدر ہے، زندگی حسن کے ماتحت نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک حصہ فنون لطیفہ کی حکمرانی کے لئے مخصوص ہے، فن اور اس کی اقدار مقصد بالذات ہیں۔ حسین ہونا، فن کا سب سے بڑا بلکہ واحد مقصد ہے۔ گوتئیر رقمطراز ہے، "ہم فن کی آزادی کے مدعی ہیں، ہمارے لحاظ سے فن ذریعہ نہیں بلکہ مقصد ہے۔ ہمارے خیال میں ایک فنکار جو حسین شئے کے سوا کسی اور شئے کا متلاشی ہے، فنکار ہی نہیں ہے" وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ "مفید

ہو جانے کے بعد ایک شئے حسن سے محروم ہو جاتی ہے وہ حسن اور فن کی دیوی کے لئے ہر قسم کی قربانی کے واسطے تیار ہیں۔ فلوبیر کہتا ہے، "مجھے فن کا جتنا زیادہ تجربہ ہوتا جاتا ہے، اتنا ہی یہ فن میرے لئے زیادہ اذیت دہ ہوتا جاتا ہے . . . مجھے یقین ہے کہ کم ہی آدمیوں نے مجھ سے زیادہ ادب سے اذیت اٹھائی ہوگی" بودلیئر اپنی دعا میں ملتجی ہے "اے خدا مجھے چند حسین نظمیں تخلیق کرنے کی توفیق عطا فرما۔ جو مجھ پر یہ ثابت کر دیں کہ میں آخری انسان نہیں ہوں اور میں ان لوگوں سے کمتر نہیں ہوں جنہیں میں اپنے سے حقیر سمجھتا ہوں" آسکر وائلڈ قید خانہ میں بھی جس چیز کا متمنی ہے وہ یہ ہے "اگر میں صرف ایک خوبصورت فن پارہ تخلیق کر سکوں تو میں بغض و عداوت کو اس کے زہر سے پاک و صاف کر دوں، بزدلی میں پوشیدہ تحقیر کو نیست و نابود کر دوں اور حقارت کی زبان کو باہر کھینچ لوں" اس کے خیال میں "تخلیق کی شرطِ اولیں یہ ہے کہ نقاد کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیئے کہ فن اور اخلاق کے میدان ایک دوسرے سے بالکل الگ الگ اور جدا جدا ہیں" لیکن زندگی بنیادی طور پر ایک وحدت ہے اسے مختلف شعبوں میں اس طرح تقسیم نہیں کیا جا سکتا کہ ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے کوئی تعلق نہ ہو، اگر فن کو زندگی سے علیحدہ کرنے کی کوشش کیجائے تب بھی اسے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ فن زندگی کا ایک حصہ ہے اور رہے گا، ہاں اس کوشش کا یہ نتیجہ ضرور ہو سکتا ہے کہ فنکار کو دو زندگیاں گذارنی پڑیں، فن برائے فن کے حامی چونکہ فن اور زندگی میں کوئی تعلق قائم رکھنا نہیں چاہتے۔ بنابریں وہ فنکار کی دو زندگیوں کے قائل ہیں فلوبیر لکھتا ہے۔ "کہ میرا نظریہ یہ ہے اور فن کی

زندگی میں اس نظریہ کو بطورِ ایک اصول کے مان لینا چاہیئے کہ ایک شخص کو اپنے وجود کو دو حصّوں میں تقسیم کرنا پڑتا ہے، رہنا وہ انسانوں کی طرح ہے اور سوچنا وہ دیوتاؤں کی مانند ہے۔ جسم کی آسودگی اور ذہنی اطمینان کا آپس میں کوئی تعلق نہیں ہے" زندگی کو اس طرح دو حصوں میں تقسیم کرنے سے فنکار کے فن اور فنکار کی شخصیت دونوں کو فائدہ پہنچتا ہے وہ تمام احساسات اور جذبات جنہیں زندگی میں اظہار کا موقع نہیں ملتا فن میں در آتے ہیں۔ اس کے علاوہ زندگی سے بچکر فن میں پناہ لینے سے ہم اس روح کو بچا لیتے ہیں، جو نہایت ہی نازک ہے" میرے عزیز ساتھی! تم شراب، محبت، عورت، شہرت کو فن میں صرف اسی وقت پیش کر سکتے ہو، جب تم نہ شرابی ہو اور نہ محبت میں گرفتار، نہ خاوند ہو اور نہ ہی تلوار کے دھنی۔ زندگی کے دھارے میں بہتے ہوئے انسان زندگی کو پوری طرح صحیح طریقے سے دیکھنے اور سمجھنے کے قابل نہیں رہتا یا تو اسے تکالیف زیادہ برداشت کرنی پڑتی ہیں۔ یا پھر وہ عیش و عشرت میں ڈوب جاتا ہے" فلوبئیر اپنے اس نظریے پر عمل پیرا بھی رہا وہ ایک چھوٹے سے قصبے میں تنہائی کی زندگی بسر کرتا رہا۔ لیکن اس طرح جب ایک فنکار اپنی زندگی سے بے تعلق سا ہو جاتا ہے۔ تو وہ اپنے اور اس دنیا اور سماج کے درمیان ایک خلیج سی محسوس کرنے لگتا ہے۔ وہ عوام کو اپنے سے کم تر اور قابلِ تحقیر و تضحیک سمجھتا ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ خیالات ان کتابوں میں پیش کئے جاتے ہیں جنہیں فن برائے فن کے حامی اس امید اور توقع پر لکھتے ہیں کہ عوام انہیں خریدینگے اور ان کا مطالعہ کریں گے۔ لیکن وہ تو مدعی اس بات کے ہیں کہ وہ عوام کے لئے نہیں بلکہ ان کے لئے لکھتے ہیں،

جو ذہنی طور پر ان کے برابر یا کم از کم ان کی تخلیقات کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں
فن برائے فن کی تحریک اگرچہ فطریت کے رد عمل کے طور پر آگے بڑھی لیکن جہاں تک موضوعات کے گہرے مطالعے کا تعلق ہے یہ دونوں مدارس فکر آپس میں متفق ہیں، اس مدرسۂ فکر کے پیرو بھی اپنے موضوعات کے گہرے مطالعے کے اسی طرح قائل ہیں جس طرح کہ سائنس دان فلوبیئر کہتا ہے، "سائنس کو اپنا رہبر بناؤ، واقعات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے ان کا مطالعہ کرو، تصورات کا مطالعہ اسطرح کرو جسطرح کہ فطرت پسند کیڑے مکوڑوں کا مشاہدہ کرتے ہیں" والٹر پیٹر کے لحاظ سے "ایک ادیب لازماً محقق بھی ہوتا ہے" لیکن اسکا یہ مطلب نہیں کہ وہ سائنس کے ہر طریقے سے متفق ہیں وہ سائنس کے صرف ان طریقوں کو اپناتے ہیں۔ جو فنی مقاصد کے حصول میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتے ہوں، اسی طرح منطقی وضاحت بھی ان کے لحاظ سے مقصد بالذات نہیں بلکہ اس کا حصول انسانی حس پذیری پر اس کے اثرات کے پیش نظر قابل ستائش ہے۔ اس وضاحت نے نئی تخلیقات کو پرانی تخلیقات سے ممیز کر دیا تھا اور ان میں کلاسیکل انداز پیدا کر دیا تھا، سائنس میں یہ غیر جانبدارانہ انداز فکر اپنے نتائج کی بناء پر قابل ستائش سمجھا جاتا ہے، لیکن اس کے برخلاف فن میں یہ انداز فکر بذات خود قابل قدر ہے۔

اس نظریے کے ماننے والے فنکاروں کے دل میں فطرت، واقعیت اور حقیقت کی کوئی خاص وقعت نہیں بلکہ وہ انہیں فن سے غیر متعلق بلکہ مخالف اور حقیر و ذلیل اور خارج از بحث سمجھتے ہیں فلوبیئر اپنے مشہور ناول مادام بواری کے متعلق کہتا ہے "دوسروں کے لحاظ سے میں نے اس میں اظہار حقیقت کیا ہے۔ حالانکہ میں

اس سے (حقیقت سے) نفرت کرتا ہوں"، کوہ البیس کی خوبصورتی کا اس کے دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا تھا۔ فطرت کے متعلق بودلیئر کا بھی یہی رویہ تھا وہ سبزہ زار کو سرخ، دریاؤں کو سنہری، اور درختوں کو نیلے رنگ میں پیش کرنا پسند کرتا تھا، اس کے لحاظ سے فطرت پریشان کن اور اچاٹ کرنیوالی ہوتی ہے۔ آسکر والڈ کا نظریہ بھی اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں "میرا یہ تجربہ ہے کہ جتنا زیادہ ہم فن کا مطالعہ کرتے ہیں، اسی قدر ہم فطرت سے بے نیاز ہوتے جاتے ہیں۔ فن ہم پر فطرت کی خامی، غیر موزوں بیئت یکسانیت اور نامکمل حالت کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے"، وہ سنگ تراشی اور مصوری کو شاعری سے بہتر خیال کرتے ہیں، کیونکہ ان کے پیشہ میں ہیئت، رنگ اور روشنی کو بہتر طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایڈمنڈ گنکور اور جولس ڈی گنکور مصوری کے پیشہ کی تعریف کرتے ہیں، گوتیئر مصوری کو چھوڑنے پر بار بار اظہار افسوس کرتا ہے۔ بودلیئر شاعروں سے زیادہ مصوروں سے متاثر تھا، یہ صرف فن میں حسن کے قائل تھے۔ اور فطرت میں اس کے منکر، فطرت کو حسین بننے کے لئے فن سے استفادہ کرنا پڑتا ہے۔ گنکور کے خیال میں "یہ ہماری فطرت ہے کہ ہم فطرت میں کوئی ایسی چیز نہیں دیکھتے جو فن کے مشابہ نہ ہو یا جو ہمیں فن کی یاد نہ دلائے"، فن چیزوں کو ان کی اصل شکل میں پیش کرتا ہے اور فطرت صرف ان کی نقل تک محدود ہے" ایک اچھے مصور کے بہتریں نقش کو دیکھ کر میں اپنے آپ کو زیادہ دیہات میں موجود محسوس کرتا ہوں، جتنا کہ ایک قدرتی میدان یا صحرا میں موجودگی کے وقت، مجھے یقین ہے کہ کہ جوں جوں ہم مہذب اور منظم ہو جائیں گے تو اسی نسبت سے ہر زمانے کے اہل علم، اہل ذوق اور اہل فکر اصحاب حقیقی زندگی میں کم سے کم دلچسپی لیا کریں گے اور

صرف فن سے تاثرات حاصل کیا کریں گے، فن کی تعلیم و تدریس کا اصل مدار زندگی نہیں بلکہ فن ہے۔" "زندگی فن کی اس سے زیادہ نقل کرتی ہے جتنا کہ فن زندگی کی نقل کرتا ہے۔ . . . خارجی فطرت بھی فن کی نقل کرتی ہے۔" [1]

عرض کیا جا چکا ہے کہ اس مکتبۂ فکر کے حامیوں کے نظریات ایک دوسرے سے بہت ہی زیادہ ملتے جلتے ہیں۔ اور اس لئے انفرادی طور پر مختلف مفکرین کے خیالات پیش کرنے کی بجائے اس مکتبۂ فکر پر مجموعی طور پر بحث کی گئی ہے۔ بہر حال بعض مفکرین نے کچھ باتوں پر نسبتاً زور دیا ہے۔ اس لئے ان کے متعلق مزید کچھ عرض کرنا ضروری ہے۔

ایڈگر ایلن پو۔ اگرچہ اس تحریک کی باقاعدہ ابتداء فرانس سے ہوئی لیکن امریکہ کے مشہور ادیب ایڈگر ایلن پو کے یہاں ہمیں اس تحریک کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں، ایڈگر پو کے لحاظ سے فن کا مقصد صداقت نہیں بلکہ حظ ہے، حظ کے حصول کے لئے یہ ضروری ہے کہ فن پارہ میں وحدت اور اختصار ہو۔ کیونکہ ان صفات کے بغیر ایک فن پارہ حظ آفریں نہیں ہو سکتا۔ شاعری میں حظ آفرینی کا اصل سبب تخلیق حسن ہے۔ صرف مادی اشیاء کا حسن نہیں بلکہ وہ اعلیٰ حسن جو اس سے ماوراء ہے ایڈگر پو کے خیال میں وحدت اور اختصار یہ دونوں صفات ہمیشہ ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ شاعر کی سب سے زیادہ کوشش اشعار کو بلندی اور عروج تک پہنچانا ہوتا ہے۔ اور یہ چیز بغیر گہرائی کے ممکن نہیں اس مقصد کے حصول میں گہرائی اور اختصار کی ایک خاص نسبت میں موجودگی ضروری ہے۔ ایک نظم یا ایک

---

[1] گلبرٹ (۸۸م - ۹۲م)

افسانہ میں وحدت تاثر بہت ضروری ہے، اس کا انحصار مکمل وحدت پر ہوتا ہے اور جس چیز اجزاء میں ہم آہنگ ترتیب سے حاصل ہو سکتی ہے [1]

اس کی رائے میں ایک مختصر نظم جو ایک نشست میں آسانی سے ختم کی جا سکے ایک خوبصورت حسی کل کی حیثیت سے حظ پہنچاتی ہے۔ حسن کا جوہر روح کی خالص اور حقیقی رفعت ہے، یہی اس چیز کو جنم دیتی ہے اور اس کا پیدا کرنا ہی فنکار کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ شاعری بحیثیت الفاظ کے فن کے حسن کی متناسب تخلیق ہے اس کے متعلق صحیح رائے صرف ذوق دے سکتا ہے۔ ذہانت اور ضمیر کا اس سے براہ راست کوئی تعلق نہیں [2]

فلوبیئر کے خیال میں فنکار کو اپنے کام میں بالکل اس طرح ہونا چاہیئے جس طرح کہ خدا اپنی تخلیق میں ہے یعنی نظروں سے غائب اور زبردست طاقت کا مالک۔ اسے محسوس تو ہر جگہ کیا جا سکے مگر دیکھا نہ جا سکے۔ اس کے لحاظ سے فن کو شخصی رجحانات اور احساسی جوش و خروش سے بالا ہونا چاہیئے۔ فنکار کو چاہیئے اپنی تخلیقات میں طبعی علوم کے اصول اختصار پر عمل پیرا ہو، کیونکہ موجودہ زمانے میں زندگی کے ہر شعبہ میں اختصار کی اہمیت بڑھتی جا رہی ہے [3]

تنقید اور نقاد کے متعلق وہ جارج سینڈ کو ایک خط میں لکھتا ہے "گذشتہ خط میں تم نے تنقید پر اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا اور لکھا تھا کہ تمہارے خیال میں تنقید جلد ختم ہو جائے گی۔ اس کے برخلاف میرا یہ خیال ہے کہ تنقید تو اب شروع ہو رہی ہے آج کی تنقید گذشتہ تنقید سے بالکل مختلف ہے، لاہارپ کے زمانے

---

[1] اسمتھ ۵۸۵ [2] گلبرٹ ۴۹۰ [3] اسمتھ ۷۰۸

میں نقاد ایک قواعد داں تھا۔ اور آج کل سینٹ بیوُ اور ٹین کی طرح تاریخ داں،
لیکن وہ ایک فنکار صرف فنکار۔ لیکن حقیقی فنکار کب ہوگا؟ کیا تم کسی ایسے نقاد کو
جانتے ہو جسے حقیقتاً فن پارہ سے دلچسپی ہو یہ نقاد ایک فن پارہ کے تاریخی ماحول
اور اس کے اسباب کا تفصیلی تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس کی اصل حقیقت اور
اس کی علت، ترتیب، سٹائل، فنکار کا نقطہ نظر، ان سب کو فراموش کر جاتے ہیں اس
قسم کے حقیقی نقاد کو تخیلی اور ذہنی صلاحیتوں کا مالک ہونا چاہیئے یعنی وہ جوش و
خروش کا پیکر ہو اور پھر سب سے ضروری چیز ذوق ہے لیکن ذوق تو بہترین نقادوں
تک میں اس قدر کمیاب ہے کہ آج کل اس کا ذکر تک نہیں کیا جاتا۔ ؎

والٹر پیٹر نے فن میں ذہنی جزو کے مقابلے میں حسی جزو کو زیادہ اہمیت
دی۔ اس کے لحاظ سے تمام فنون "موسیقی کے اصول یا شرط کے مطابق" ہونا چاہیئے
ہیں۔ جس میں مواد ہیئت کا فرق ختم ہو جاتا ہے ان مفکرین کے خلاف عام طور
پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ ہیئت کی طرف بہت زیادہ توجہ دیتے ہیں اور خیال
کو بہت حد تک فراموش کر دیتے ہیں لیکن یہ مفکرین اپنے خیال میں ہیئت اور خیال کی
تفریق کے قائل نہیں، والٹر پیٹر کے الفاظ میں " اعلیٰ فن میں مقصد اور ذرائع،
ہیئت اور مواد اور موضوع اور اظہار میں فرق نہیں رہتا وہ ساتھ ساتھ موجود ہوتے
ہیں اور ایک دوسرے کے معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں" اور اگرچہ مختلف
فنون کا میدان مختلف ہوتا ہے بہر حال ان تمام کے پیش نظر یہی مقصد ہوتا ہے
جسے صرف موسیقی بدرجہ اتم حاصل کر سکتی ہے۔" اس لئے تمام اعلیٰ فنون میں

؎ کروچے ۔ ۴۶۸

ذہنی جزو یعنی فکر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ اور حسی جزو پوری طرح واضح ہوتا ہے“۔[۱]

اسکر وائلڈ اپنے مخصوص متناقضانہ انداز میں کہتا ہے ”اگرچہ یہ کچھ الٹی سی بات معلوم ہوگی لیکن یہ حقیقت ہے کہ زندگی فن کی اس سے زیادہ نقل کرتی ہے جتنا کہ فن زندگی کی۔ ۔ ۔ ۔ ایک عظیم فنکار ایک نئی چیز تخلیق کرتا ہے۔ اور زندگی اس کی نقل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اور اسے عام انداز میں پیش کر دیتی ہے ۔ ۔ ۔ یونانی اپنی فنی جبلت کی بنا پر اس حقیقت سے پوری طرح واقف تھے، وہ اپنی خواب گاہوں میں ہرمس یا اپولو کے بت رکھا کرتے تھے تاکہ جو بچے پیدا ہوں وہ ان بتوں کی مانند ہوں۔ جو عموماً ان ماؤں کے پیش نظر رہتے تھے وہ جانتے تھے کہ زندگی فن سے نہ صرف روحانیت، فکر و احساس کی گہرائی اور روح کی تسکین حاصل کرتی ہے بلکہ وہ فن کے خطوط اور رنگوں کے مطابق اپنے آپ کو ڈھال لیتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ حقیقت کے خلاف تھے۔ وہ تمدنی اسباب کی بنا پر اس کے خلاف تھے وہ یہ محسوس کرتے تھے کہ حقیقت انسان کو قبیح بنا دیتی ہے اور وہ اپنے اس احساس میں حق بجانب تھے، ہم اپنی نسل کی حالت، صاف ہوا، دھوپ، صاف پانی اور کشادہ مکانات سے بہتر بنانا چاہتے ہیں، لیکن یہ تمام چیزیں صرف صحت دے سکتی ہیں حسن نہیں بخش سکتیں، اس مقصد کے حصول کے لئے فن کی ضرورت ہے“ نہ صرف یہ بلکہ وہ تو اس بات کا بھی مدعی ہے کہ زندگی کی طرح فطرت بھی فن کی نقل کرتی ہے ”فطرت کیا ہے؟ فطرت، وہ عظیم ماں نہیں ہے جس نے ہمیں جنم

---

[۱] نائٹ ص ۲۶۵

دیا ہے۔ وہ ہماری تخلیق ہے، ہمارے دماغ نے اُسے زندگی عطا کی ہے۔
چیزیں اس لئے موجود ہیں کہ ہم انہیں دیکھتے ہیں، اور ہم کیا دیکھتے ہیں۔ اور
کس طرح دیکھتے ہیں۔ اس کا انحصار ان فنون پر ہے جو ہم پر اثر انداز ہوئے
ہیں۔ کسی چیز پر نظر ڈال لینے اور حقیقی طور پر دیکھنے میں بہت فرق ہے۔ ایک
آدمی اس وقت تک کسی چیز کو نہیں دیکھتا جب تک کہ وہ اس کے حسن کو نہ
دیکھ لے اور صرف اس وقت وہ چیز وجود میں آتی ہے۔[1]

ہیئت برائے ہیئت :۔ "فن برائے فن" کی تحریک کے ساتھ ساتھ
بلکہ اس سے کچھ عرصے پہلے ایک اور تحریک شروع ہوئی۔ یہ تحریک بھی انیسویں صدی
کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں خاصی مقبول رہی اور "ہیئت برائے ہیئت"
اور صورتیت کے نام سے مشہور ہوئی اس کی ابتدائی شکل ہمیں کانٹ کی تحریروں میں
ملتی ہے۔ جہاں وہ فنی تخلیق کے حسن کا دار و مدار اس کی ہیئت میں پوشیدہ
سمجھتا ہے۔ لیکن اپنی بعد کی تحریروں میں کانٹ نے حسن کو خیر سے اس حد تک متعلق
کر دیا تھا کہ اُسے "صورتیت" کا پیشرو قرار دینا زیادہ مناسب نہیں معلوم
ہوتا۔ اس کی اصل ابتداء فریڈرخ ہربارٹ کی تحریروں سے ہوئی جسے بعد ازاں
ھنسلک اور فیڈلر نے اپنایا۔ اور ہمارے اپنے زمانے میں کلائیو بیل اور روجر فرائی
اس کے داعیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ یہ لوگ فن میں اجزا اور ان کی نسبتوں میں
امتیاز کرتے ہیں۔ یہ امتیاز ایک طرف تو فن کے مافیہ، اس کی ہیئت، کہانی
کردار، مناظر، جذبات و احساسات، تصورات اور معانی پر مشتمل ہے اور دوسری

---

[1] بحوالہ ریڈر۔ ۲۰-۲۱)

طرف زبان، اوزان، قوافی، آہنگ اور اسلوب کے فرق پر مبنی ہے ان کے نزدیک مافیہ کسی جمالیاتی قدر کا حامل نہیں ہوتا، یہ تو محض اتفاقی حیثیت رکھتا ہے۔ اور فنی اثر کو وجود عطا کرنے کا ذریعہ ہے، ان کے خیال میں اصل مسئلہ تو یہ ہے، کہ بات کہی کیسے گئی، باقی رہی یہ بات کہ کیا کہا گیا، تو یہ ان کے نزدیک کوئی اہم شئے نہیں، جو بات آپ کہتے ہیں وہ اچھی ہو یا بری، سچ ہو یا جھوٹ صحیح ہو یا نادرست، فن کی قدر و قیمت پر اثر انداز نہیں ہوتی، کیونکہ اس کا انحصار تو اس ہیئت سے ہے جس میں فن کو وجود ملا ہے اور تمام جمالیاتی خصائص اس سے وابستہ ہیں اس صورت میں "فن برائے فن" کا کلیہ "ہیئت برائے ہیئت" کی شکل اختیار کر لیتا ہے، ان ہیئت پرستوں کے نزدیک حسن اجزاء میں نہیں ہوتا، بلکہ ان اجزا کی باہمی تشکیل میں، مثلاً کوئی راگنی اپنی سرتیوں کی بنا پر حسین نہیں کہلاتی بلکہ اس کے حسن کا راز اس مناسب امتزاج میں مضمر ہے۔ جس میں ان کو ترتیب دیا گیا ہو لہ

عینی مکتبہ فکر کے جمالیاتی مفکرین فن کی مابعد الطبیعاتی نوعیت دریافت کرنے کے متمنی تھے ان کے برخلاف ہر بارٹ اور اس کے مقلدین نے اپنی توجہ حسین معروضات کی ہیئت پر مبذول رکھی۔ ان کے تجرباتی طریق نے موجودہ زمانے کی نفسیاتی اور علمی جمالیات کے لئے راہیں ہموار کر دیں، جہاں تک ان کی 'عینیت' سے مخالفت کا تعلق ہے تو یہ مخالفت کچھ زیادہ گہری نہ تھی، حقیقت یہ ہے کہ 'صورتیت' ، 'عینیت' کی ایک شکل تھی، اس مکتبہ فکر کے پیرو لائبنز،

لہ شریف۔ (۹۲-۵۵)

عقلیت پسند مفکرین اور کانٹ سے کچھ حد تک ضرور متاثر تھے

ہربارٹ (۱۷۷۶-۱۸۴۱) کے خیال میں حسن صرف حسن پر دلالت کرتا ہے اور اپنے سوا کسی اور چیز پر دلالت نہیں کرتا، جب ہم کسی معروض کا ادراک کرتے ہیں تو اس کی ایک خاص صفت ہم پر اثر انداز ہوتی ہے اور ہم غیر ارادی اور فوری طور پر اسے پسند یا ناپسند کرتے ہوئے اس کے متعلق ایک خاص فیصلہ کرتے ہیں کہ "یہ حسین ہے" یا "یہ قبیح ہے" اس فیصلہ کا تجزیہ کرنا ناممکن ہے، جمالیات کا کام یہ ہے کہ وہ ان فیصلوں کو قبول کرے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کرے کہ ایک خاص قسم کے فیصلے کن معروضات سے متعلق ہوتے ہیں اور حقیقت کے کون کونسے پہلو مثبت اور منفی فیصلوں کے ذمہ دار ہوتے ہیں

ہربارٹ نے ان سوالات کا جواب دینے کے لئے سادہ عناصر (تجربہ کا مافیہ) اور ان کے تعلقات (تجربہ کی صورت) میں فرق واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے لحاظ سے سادہ عناصر جمالیاتی لحاظ سے نہ پسندیدہ ہوتے ہیں اور نہ ناپسندیدہ، اس لئے جمالیات صرف تعلقات سے متعلق ہے، جمالیاتی تجربہ ان تعلقات کے ادراک پر منحصر ہے اور جمالیاتی فیصلہ صرف ان کی بنا پر پیش کیا جاتا ہے۔ [۱]

ہربارٹ کے کچھ ساتھیوں نے اس کے نظریہ کو آگے بڑھانے کی کوشش کی زئیزنگ نے قسمت طلائی، میں حسن کو دریافت کیا اور ولہلم انگیر نے رنگ کے مختلف تناسبات میں، اور زمرمن (۱۸۲۴-۱۸۹۸) نے ایک نظم میں تصورات اور

---

[۱] گلبرٹ ۵۱۳

امیجری میں ایسی باہمی نسبتیں اور تناسبات معلوم کرنے کی کوشش کی جو حظ آفرینی کی موجب قرار دیجا سکیں، لیکن اس قسم کی کوششیں فنی تخلیق کی اصل حقیقت تک پہنچنے میں ہماری زیادہ مدد نہیں کر سکتیں، صوریت کو بنیاد بنا کر جمالیاتی تجربہ کی تشریح ممکن نہیں۔ اس قسم کی تشریح یا تو بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ یا تشریح طلب حقیقت کو فراموش کر دیتی ہے۔ اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان مفکرین نے اس مسئلہ کا حل تلاش کرتے ہوئے مافیہ کو بالکل نظر انداز کر دیا جس میں رنگ صوت، تصورات، امیجری جذبات و احساسات سبھی کچھ شامل ہے، انہوں نے اس بات کو فراموش کر دیا، کہ ایک فن پارہ اپنے مقام پر ناقابلِ تقسیم اور منظم کل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کی جمالیاتی قدر و قیمت کو ایک جزو سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

ہنسلک (۱۸۲۵-۱۹۰۷) فیڈلر (۱۸۴۱-۱۸۹۵) اور اسٹیونسن کو بھی ہم ہیئت برائے ہیئت کا حامی کہہ سکتے ہیں، بہر حال انہوں نے ہربارٹ اور اس کے ساتھیوں کے برخلاف فن کی مابعد الطبیعاتی تشریح کو بالکل نظر انداز نہیں کیا، ان کے خیال میں ایک فنی تخلیق کی وقعت کا انحصار خود اس تخلیق پر ہے۔ یعنی منظم شئے مدرکہ کے طور پر جس طرح کہ ہمیں اس کا ادراک ہوتا ہے۔ نہ کہ اس پیغام پر جو وہ ہم تک پہنچاتی ہے اس کہانی پر جو وہ ہمیں سناتی ہے یا اس کیفیت پر جو اس کی وجہ سے ہم پر طاری ہو جاتی ہے، اصل وقعت اس فنی تخلیق کی صورت کو حاصل ہے۔ جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے۔ اس صورت کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف توجہ مبذول کرنا اور اسے جانچنا اس فنی تخلیق کے ساتھ

ناانصافی کرنا ہے ہمارا فیصلہ صرف اس صورت کو معیار بنا کر ہونا چاہیئے نہ کہ مافیہ مواد یا کسی اور چیز کو لے

موجودہ زمانے میں کلائیو بیل اور راجر فرائی (۱۸۶۶-۱۹۳۴) نے اس نظریئے کی تائید کی ہربرٹ ریڈ کی شروع کی تحریروں میں بھی اس نظریئے سے وابستگی ملتی ہے وہ حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے "حسن ہمارے ادراک میں صوری نسبت کی وحدت کا نام ہے" اسی طرح اس کے خیال میں "فن حظ انگیز صورت کی تخلیق کی کوشش ہے" ۲ ۔ کلائیو بیل ٹالسٹائے کی طرح فن میں احساس اور جذبہ کو کافی جگہ دیتا ہے۔ لیکن یہ جذبہ زندگی کے دوسرے عام جذبوں سے مختلف ہے یہ جذبہ اپنی نوعیت میں بالکل الگ ہے اور معنی خیز صورت، سے برانگیختہ ہوتا ہے، معنی خیز صورت سے اس کی مراد ایک ایسی صفت ہے جو خطوط، رنگ اور حجم کے خاص روابط کی مرہون منت ہے صرف معنی خیز صورت ہمیں جمالیاتی طور پر متاثر کرتی ہے، جمالیاتی تجربے میں مواد اور مافیہ کی کوئی اہمیت نہیں، راجر فرائی عام طور پر کلائیو بیل سے متفق ہے۔ وہ بھی خاص جمالیاتی جذبہ کے وجود کا قائل ہے جو صوری نسبت کے غیر متوقع لیکن ناگزیر روابط سے بیدار ہوتا ہے۔ وہ فن میں صورت کو بنیادی حیثیت دیتا ہے یہ صورت خطوط اور رنگوں کی ایک خاص ترتیب سے پیدا ہوتی ہے اور اس میں تنوع اور تنوع متحد ہو جاتے ہیں ۳ ۔ برنیڈلے (۱۸۵۱-۱۹۳۵) بھی اگرچہ موضوع اور ہیئت میں فرق کرتا ہے لیکن، جب ہم کسی نظم پڑھکر اُس سے لطف اندوز ہو رہے ہوتے ہیں، تو اس وقت موضوع اور ہیئت الگ الگ حیثیت سے ہمارے سامنے نہیں ہوتے، موضوع

لے گلبرٹ - ۵۴۵ ۲ - ۲ ۳ لسٹول ۱۴۷-۱۴۸ -

اور ہیئت میں فرق کرنا درست تو ہے لیکن جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین کے وقت یہ فرق بالکل بے معنی ہے۔ نظم کی جمالیاتی خصائص پوری نظم سے متعلق ہوتی ہیں، نہ کہ اس کے جزو سے، شعر کا مقصد، اس کا موضوع اور ہیئت اس طرح آپس میں فنی طور پر گھلے ملے ہوتے ہیں کہ اُن میں سے کسی ایک کو جُدا کر کے دیکھنا اُس وقت تک ممکن نہیں، جب تک باقی اجزاء پر اس کی زد نہ پڑے۔ اور یہی حال ہر فن پارے کا ہے۔[1]

---

[1] شریف ۔۔ ۵۱

باب ۱۷

اخلاقی نظریات

فن برائے فن کا ردِ عمل لازمی تھا۔ انیسویں صدی کے وسط اور آخر میں بعض مفکرین نے اس نظریے کے خلاف زبردست آواز بلند کی۔ اور فن کا مقصد اعلیٰ زندگی کو اخلاقی طور پر بہتر بنانا قرار دیا، ایمرسن (۱۸۰۳ - ۱۸۸۲) اس نظریئے کی ابتدا کر چکا تھا۔ وہ اگرچہ رومانیت سے کافی حد تک متاثر تھا، اور ہمیں اس کے نظریہ میں رومانی عناصر کافی حد تک ملتے ہیں، لیکن جہاں تک فن کے مقصد کا تعلق ہے۔ وہ اخلاقی مقصد کو زبردست اہمیت دیتا تھا۔ وہ گوئٹے کا زبردست مداح ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اسے عظیم ترین شعرا میں شمار کرنے کے لئے تیار نہیں۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے گوئٹے کی شاعری میں اخلاقی جذبہ کی کمی ہے۔ اس کے خیال میں گوئٹے زندگی کی تمام اچھائیوں اور برائیوں کیساتھ اسکی تصویر پیش کر دیتا ہے۔ وہ گوئٹے سے خطاب کرتے ہوئے کہتا ہے " آدرش واقعہ سے زیادہ صداقت کا حامل ہوتا ہے یہ چند روزہ ہے مگر اس کے باوجود یہ تحلیل نہیں ہوتا۔۔۔ فطرت اخلاقی ہے تمہاری شاعرانہ حقیقت پسندی کی بنا پر ہم اپنے واقعی وجود سے کبھی بلند نہیں ہوتے۔ ہم کبھی حواس کی دُنیا سے باہر نہیں نکلتے، ہم لامتناہی محبت و انسیت سے محظوظ نہیں ہوتے۔ ہم کبھی بڑی ذمہ داری کو محسوس نہیں کرتے۔" گوئٹے واقعات

کا شاعر ہے نہ کہ آدرش کا، وہ اس دنیا کا شاعر ہے نہ کہ مذہب اور امید کا، وہ نثر کا شاعر ہے نہ کہ نظم کا۔ . . . گوئٹے کے اخلاقی ادراک کا اس کی دوسری صلاحیتوں کے برابر نہ ہونا ایک معمولی سی بات نہیں ہے۔ یہ اس قسم کی بات نہیں ہے کہ اس شخص کو رنگ کا احساس ہے یا نہیں۔ اسے مختلف رنگوں کی پہچان ہے یا نہیں۔ بلکہ یہ صحت اور بیماری کا بنیادی سوال ہے۔ کیونکہ اس کی غیر موجودگی کی بنا پر وہ اعلیٰ اور صحیح مفہوم میں خالق اور انسان کا نجات دہندہ بننے سے معذور رہا،

ایمرسن نے حسن پر کچھ زیادہ بحث نہیں کی، وہ نہ حسن کی تعریف کرتا ہے اور نہ ان مسائل پر نظر ڈالتا ہے جو حسن سے متعلق ہیں، بہر حال وہ حسن کی کچھ صفات ضرور پیش کرتا ہے، سادگی، کفایت شعارانہ تنظیم، موزونیت، عالمگیریت، اعتدال، استحکام اور ترقی کا رجحان لیکن اس نے ان صفات پر بھی صرف ادبی طور پر بحث کی ہے نہ کہ علمی طور پر۔ لیکن ان صفات کی بنا پر اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ایمرسن حسن کے معروضی نظریہ کا قائل تھا۔ نہ کہ موضوعی کا۔

جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے، ایمرسن کے نظریہ میں رومانی عناصر موجود ہیں اس کے خیال میں ورڈسورتھ۔ کالرج اور کارلائل کا اثر ان کے اپنے وطن سے زیادہ امریکہ میں ہوا، موسعت کی محبت۔ جس سے جرمن ہمیشہ متاثر ہوئے اور جیسے رومانی فنکاروں اور ادیبوں نے انگلستان میں مقبول بنایا، انگلستان سے زیادہ امریکہ میں پھلی پھولی اور امریکہ میں رومانیت سے اخلاقی دلچسپی کا اظہار کیا گیا۔ وہ شاعر کے کشف کی وسعت اور عمق کا قائل ہے "شاعر کی پیدائش تاریخ کا ایک اہم واقع

ہے" شاعر ایک ابدی اور ازلی شخصیت ہے وہ ایک مکمل انسان ہے وہ چیزوں
کو ان کے نام عطا کرتا اور انہیں بیان کرتا ہے۔ وہ ہیرو اور حکما کا ہم پلہ ہے
انسان کی تین صلاحیتیں اعلیٰ ترین ہیں، عمل کرنا، سوچنا اور بیان کرنا، لیکن
ان تینوں میں شاعر کا رتبہ سب سے بڑا ہے۔ باقی دونوں صلاحیتیں رکھنے
والے انسان اس کے لئے مواد مہیا کرتے ہیں۔ وہ معمار اور موجد ہے۔ وہ پیغمبر ہے
شاعر ان چیزوں کو بیان کرتا ہے جن تک دوسروں کی نگاہیں نہیں پہنچ سکتیں اس
میں مذہبی طور پر ایک ذہنی ادراک ہوتا ہے اور وہ مختلف چیزوں کو فطرت اور کل
سے منسلک کر دیتا ہے" لہ

رسکن (۱۸۱۹-۱۹۰۰) صرف ایک مفکر نہ تھا بلکہ معلم الاخلاق، نقاد فن
اور ماہر علوم بھی وہ اپنے زمانے پر زیادہ اثر انداز نہ ہو سکا کیونکہ رجحان زمانہ اس
کے خیالات اور نظریات کے مطابق نہ تھا۔ بہر حال نقاد فن کی حیثیت سے
وہ جمالیات اور فنون لطیفہ پر کافی حد تک اثر انداز ہوا، اس کے خیالات پر بھی
روحانیت کا خاصا اثر تھا۔ اور ورڈسورتھ اور کارلائل سے تو وہ بہت ہی
متاثر تھا۔ دوسرے روحانیت پسندوں کی طرح وہ بھی فنکار کو پیغمبر اور معلم کا درجہ
دیتا ہے اور اس بنا پر رسکن کو روحانیت پسندوں اور خاص کر مذہبی اشتراکیوں
کے گروہ میں شامل کیا جا سکتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس کا نظریہ من حیث الکل
اس کا اپنا نظریہ تھا اور اسے کسی خاص مکتبہ فکر سے منسلک کرنا مشکل ہے
اس کے لحاظ سے صنعت، فن اور فن لطیف ایک دوسرے سے مختلف

لہ گلبرٹ ز ۹ نہ ۔ ۱۲۰م

ہیں۔ ان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے۔ "صنعت کا مطلب ہاتھوں کے ذریعے آلات یا مشینوں کی مدد کے بغیر کسی چیز کو بنانا ہے۔ انسان کے ہاتھ کی بنائی ہوئی ہر چیز صنعت ہے۔ لیکن اس میں شرط صرف ایک ہے کہ اس چیز کو بناتے ہوئے انسانی ہاتھ میکانکی طور پر عمل پیرا ہوں اور ذہانت سے متاثر نہ ہوں؛ فن انسان کے ہاتھ اور ذہانت دونوں کا مشترکہ عمل ہے ایک فن مشینری بنانے کا ہے، ایک فن جہاز بنانے کا ہے۔ اور ایک گاڑیاں بنانے کا، یہ سب اگرچہ فنون ہیں۔ لیکن فنون لطیفہ نہیں ہیں، یہ ایسے مشاغل ہیں جن میں انسان کا ہاتھ اور دماغ بیک وقت کام کرتے ہیں فن لطیف وہ ہے جس میں انسان کے ہاتھ، دماغ اور دل تینوں ملکر کام کرتے ہیں، بہر حال یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ ہاتھ ہر چیز میں موجود ہوتا ہے اور بنا بریں وہ سب سے زیادہ ضروری ہے۔ فن لطیف کی تخلیق بھی ہاتھ ہی سے ہوتی ہے۔ اور اس میں ہاتھ کا حصہ صنعت سے زیادہ ہے۔ مشینوں میں سب سے زیادہ لطیف مشین انسانی ہاتھ ہے اور فن لطیف کی تخلیق اسی سے ہونی چاہیئے، حقیقی اور مکمل فن لطیف وہ ہے، جو دل سے نکلتا ہے اور ان اعلیٰ جذبات پر مشتمل ہوتا ہے جنہیں دماغ قبول کر لیتا ہے، لیکن دماغ دل سے درجے میں ادنیٰ ہے اور ہاتھ دل و دماغ دونوں سے، اس طرح فن لطیف انسانکو مجموعی اور مکمل طور پر پیش کرتا ہے"

وہ فن کی حدود کو وسعت دے کر اسے زندگی تک پھیلا دیتا ہے، وہ فن کو تمدنی حالات اور اخلاقی معیار سے متعلق کر دیتا ہے، وہ اخلاقی، معاشرتی اور فنی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف نہیں سمجھتا۔ زندگی کے متعلق اس کا نقطۂ نظر

اخلاقی ہے۔ اس لئے وہ ہر چیز کو اخلاقی معیار سے جانچنے کی کوشش کرتا ہے اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ رسکن ایک ایسا معلم الاخلاق ہے جو فن کو قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ ایک ایسا نقاد فن ہے جو فن اور اخلاق کو ایک دوسرے سے بالکل بے تعلق سمجھتا ہے۔ وہ ان دونوں کو اس طرح ملانے کی کوشش کرتا ہے کہ ایک دوسرے سے علیحدہ نہ کیا جا سکے اس کے لحاظ سے فن بنیادی طور پر نہ صرف اخلاقی ہوتا ہے بلکہ الوہی بھی، اور اخلاق نہ صرف خیر اور صداقت کا حامل ہوتا ہے، بلکہ حسن کا بھی، اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے خیال میں خیر اور حسن ایک ہی قدر کے دو نام ہیں۔ وہ حسن اور خیر کو ایک قدر نہیں مانتا، یہ دونوں دو مختلف اقدار ہیں۔ بہرحال مکمل حسن میں مکمل خیر پنہاں ہوتا ہے، انسان صرف حسن سے حظ حاصل کرنے کی بنا پر اپنے آپ کو خود غرضی سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ اور حسن سے بے لوث جذبہ کے ساتھ محبت کر سکتا ہے۔ حسن اور خیر ایک دوسرے سے علیحدہ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے متعلق ہیں اور ایک دوسرے میں در آتے ہیں فرض کیجئے کہ ایک معلم الاخلاق یہ سوال کرتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جہاں شر کی موجودگی سے انکار ممکن نہیں ہے، میں آخر کیوں اپنے آپ کو حسن کی تلاش کے لئے وقف کر دوں۔ رسکن کے خیال میں اس کا جواز یہ ہے کہ اخلاق کو آگے بڑھانے کی خاطر ہمیں ایسا کرنا چاہیئے۔ حسن صرف ادراک کی چیز نہیں ہے اور اگر ہمیں خیر کو دلکش اور پائیدار قدر بنانا ہے، تو ہمیں حسن کا باقاعدہ مطالعہ کرنا چاہیئے اور اس سے پوری طرح محبت کرنی چاہیئے۔ رسکن کے نظریئے کی انفرادیت اس بات میں پنہاں ہے

کہ اس میں اخلاقی رنگ جھلکتا ہے۔ رسکن کے نظریے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس نے جس انداز سے فطرت کی تشریح کی ہے۔ انسان اور فطرت اور مذہب کے تعلق کو واضح کیا ہے۔ اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اسی طرح اس نے تمام تخلیقات کو ایک خاص پیغام کا حامل قرار دیا ہے جو انانیت اور خود غرضی کیلئے سم قاتل ہے۔ وہ حسن کے ادراک کو حقیقت کا ادراک تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں حسن کے ادراک سے جو جذبہ انسانی دل و دماغ پر حاوی ہوتا ہے۔ وہ حقیقتاً مذہبی جذبہ ہوتا ہے۔ وہ حسن فطرت کو کردار کے حسن کا پرتو خیال کرتا ہے اور یہ تمام وہ نکات ہیں جن سے اگرچہ اختلاف ممکن ہے لیکن انہیں فراموش کر دینا اور ان پر غور و خوض نہ کرنا ناممکن ہے۔

اس نے فن کو عوام کی زندگی اور اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی اچھائیوں اور برائیوں سے پوری شدت کے ساتھ وابستہ رکھنے کی کوشش کی، اس لئے بعض مرتبہ اس کے نظریہ پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اُس نے جمالیات کو اخلاقیات کے تحت کر دیا۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ وہ فن برائے فن کے نظریہ کا سخت مخالف ہے اور فن کو قومی صلاحیتوں کا ایک آئینہ خیال کرتا ہے اس کے لحاظ سے فن تمدنی حالات سے متعین ہوتا ہے۔ فن کی صلاحیت تنہائی میں نہ پیدا ہو سکتی ہے اور نہ ترقی کر سکتی ہے فن اور زندگی کے تمام دوسرے شعبوں میں عمل اور رد عمل کا تعلق ہے زندگی کے کسی ایک شعبے کو دوسرے شعبوں سے علاحدہ کر کے نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ وہ شعبہ ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکتا ہے، یہ وہ نکتہ ہے جس پر عمرانی مفکرین نے بہت زیادہ زور دیا۔ بہر حال رسکن بھی اس

کی اہمیت کا معترف ہے۔ علاوہ ازیں اس کا نقطہ نظر اخلاقی ہے بہر حال صرف ان وجوہ کی بنا پر یہ کہنا کہ اس نے جمالیات کو اخلاقیات کے تحت کر دیا ہے غلط ہے۔

رسکن کے لحاظ سے فن کی نفسیاتی بنیاد جبلت ہے، جبلت وہ میلان طبع ہے جو ایک خاص نوع میں قدرتی اور پیدائشی طور پر موجود ہوتی ہے ماحول اسے نہ پیدا کر سکتا ہے اور نہ ختم، ہاں اسے کم یا زیادہ ضرور کر سکتا ہے، اور چونکہ فن کی بنیاد جبلت ہے، اس لئے کسی ایسے شخص کو فن کی تعلیم نہیں دی جا سکتی، جو قدرتی طور پر اس سے محروم ہے۔ جس شخص کو قدرتی طور پر یہ عطیہ ملا ہے اسے اس کا ماحول بہترین فنکار بنا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف مناسب ماحول کی غیر موجودگی اس کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں آنے دے گی اس نے تینتیس ۳۳ سال کی عمر میں اپنے والد کو ایک خط میں لکھا تھا "مجھ میں ایک زبردست جبلت موجود ہے۔ جس کی تشریح سے میں قاصر ہوں کہ میں ان تمام چیزوں کی تصویر اتاروں۔ اور ان کی تشریح کروں جن سے میں محبت کرتا ہوں اس کا مقصد نہ شہرت ہے اور نہ دوسروں کو فائدہ پہنچانا۔ اس سے تو اپنا فائدہ بھی مقصود نہیں ہوتا۔ یہ جبلت تو مجھ میں اس طرح موجود ہے، جس طرح کہ بھوک اور پیاس" اور وہ اس جبلت کو مختلف جذبوں کے نام سے یاد کرتا ہے۔ وہ اسے کبھی محبت کہتا ہے اور کبھی انسیت، کبھی تعریف اور کبھی نزاکت، اور کبھی لطف و عنایت، بہر حال ان تمام الفاظ سے اس کا مقصد ایک ہی جذبہ سے ہے۔ جوہر فنکار کو کسی دلچسپ اور دلپسند معروض کی

طرف متوجہ ہونے پر غیر شعوری طور سے مجبور کر دیتا ہے اور جب تک یہ جذبہ موجود نہ ہو فن کی تخلیق ممکن ہی نہیں۔ لہ لیکن یہاں بھی وہ اخلاقی نقطۂ نگاہ کو فراموش نہیں کرتا ''فن لطیف میں چونکہ ہمیشہ جذبات پائے جاتے ہیں، اس لئے جذبات کے بغیر کوئی شخص اچھا فنکار نہیں بن سکتا لیکن عظیم اور حقیقی فنکار بننے کے لئے ضروری ہے کہ انسان کا دل نیک جذبات سے معمور ہو، چاہے اس کا کردار بُرا ہی کیوں نہ ہو، بعض اوقات مجھ پر الزام لگایا جاتا ہے، کہ میں فن کو حد سے زیادہ اخلاقی بنانے کی کوشش کرتا ہوں، لیکن اس بات کو غور سے سن لیجئے کہ میں ہرگز یہ نہیں کہتا کہ اچھا مصوّر بننے کے لئے تمہیں ضرور ایک اچھا انسان بھی ہونا چاہیئے لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ایک اچھا فطری مصور بننے کے لئے قلب میں نیکی کے مضبوط عناصر کا ہونا ضروری ہے، چاہے کردار کے دوسرے حصوں میں یہ عناصر کتنے ہی پنہاں کیوں نہ ہوں'' کہ

رسکن نے فن پر مفصل اور مدلل بحث کی ہے لیکن ٹالسٹائی کی طرح اس نے بھی جمالیات کے دوسرے موضوع 'حسن' پر زیادہ بحث نہیں کی، حسن کی تعریف کرتے ہوئے رسکن کہتا ہے ''میں ہر اُس مادی شئے کو جس کے خارجی اوصاف پر معمولی غور و فکر کرنے سے اور عقل کی مطلقاً اور براہ راست کاوش کے بغیر ہمیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ ایک اعتبار سے اور ایک حد تک خوبصورت کہتا ہوں'' اس کے خیال میں حسن ایک معروضی حقیقت ہے اور ''اس عالم کی تخلیقی قوت کا اظہار ہے'' اس معروضی حسن کی خصوصیات اس کے خیال

لہ گلبرٹ ۔ ۱۵۱ کہ بحوالہ ناصر ۔ ۳۰۶

میں لامتناہیت، وحدت، موزونیت، خلوص اور اعتدال ہیں، لیکن ان خصوصیات پر بھی ام اس نے علمی طور پر مفصل بحث نہیں کی۔ لہ

ٹالسٹائے[۲] (۱۸۲۸-۱۹۱۰) فن برائے فن کے نظریئے سے یورپ کے مشرقی ممالک میں بھی زبردست رد عمل پیدا کیا۔ ٹالسٹائی نے اس کے خلاف زبردست آواز اٹھائی، وہ اس نظریے کو ختم ہوتی ہوئی حکمران جماعت کے خیالات سے موسوم کرتا ہے "تمہارا فن جو اعلیٰ طبقے کی بگراہ کن خواہشات کا آئینہ دار ہے، مصنوعی، مبہم اور پیچیدہ ہے" اس کے لحاظ سے فن ایک ذریعہ ہے نہ کہ مقصد بالذات، فن ایک ایسی انسانی فعلیت ہے جس کا مقصد احساسات کو دوسروں میں منتقل کرنا ہے، فن کسی ایک جماعت نسل یا قوم کی ملکیت نہیں ہے بلکہ یہ عوام کا سرمایہ ہے، اور صرف وہی فن قابل ستائش ہے، جو عوام کی خواہشات کا آئینہ دار ہو، اور جس سے عوام مستفید اور محظوظ ہو سکیں، فن کے موضوعات حب الوطنی، جنسی خواہشات، مذہبی عقائد وغیرہ نہیں بلکہ اخلاقی تعلیم پر مبنی ہونے چاہئیں۔

فن کی تعریف کرتے ہوئے ٹالسٹائے کہتا ہے "فن وہ فعلیت ہے جس کے ذریعے ایک شخص کسی حاصل شدہ احساس کو ارادی طور پر دوسروں میں منتقل کر دے، برنارڈ شا اس تعریف کے متعلق رقمطراز ہے "یہ ایک واضح صداقت ہے جونہی یہ تعریف پیش کی جاتی ہے تو وہ شخص جو فن کے متعلق کچھ بھی جانتا ہے۔ اس تعریف میں حقیقت کو پا لیتا ہے" فرض کیجیے کہ ایک شخص غلطی سے کسی خاتون کا پیر کچل دیتا ہے اور وہ خاتون درد کی وجہ سے چیخ اٹھتی ہے جسے سن کر تمام یا اکثر حاضرین اس کے احساس میں

لہ ناٹ ۲۲۱ ۲ہ فن کیا ہے۔

شریک ہوجاتے ہیں تو یہ ایک فنی تخلیق نہیں ہے کیونکہ اس کے احساس کو دوسروں تک منتقلی جبلی اور فوری ہے۔ لیکن اگر یہ شخص یا اور کوئی شخص اس کے پاس سے اس طرح گزرتا ہے کہ اس کا پیر کچلا نہیں جاتا، لیکن وہ یہ ظاہر کرتی ہے کہ اُس کا پیر کچلا گیا ہے، اور دوسروں کو اپنے اس احساس میں شامل کرنے کے لئے جو اسے پہلی مرتبہ حاصل ہوا تھا، وہ اس احساس کو یاد کرتی ہے۔ اور اپنی آواز اور حرکات و سکنات سے اس طرح ظاہر کرتی ہے کہ جیسے اسکا پیر اس مرتبہ بھی حقیقتاً کچلا گیا ہے۔ تو یہ ایک فنی تخلیق ہوسکتی ہے بہرحال اس کا انحصار اس بات پر ہوگا۔ کہ اس نے اپنی آواز اور حرکات و سکنات کو کس طرح استعمال کیا، اگر اس نے انہیں اس طرح استعمال کیا کہ دوسروں میں بھی وہی احساس پیدا ہوگیا تو یہ ایک فن ہے لیکن اگر آواز، حرکات و سکنات کے ذریعے وہ اپنے مقصد میں ناکام رہی تو یہ ایک فنی تخلیق نہیں ہے۔

اسی نکتہ کو ایک اور مثال سے بھی واضح کیا جاسکتا ہے۔ ایک لڑکا سیر کو جاتے ہوئے ایک بجار کو دیکھتا ہے اور اسے دیکھ کر بری طرح خوفزدہ ہوجاتا ہے وہ گھر جاکر اس واقعہ کو بیان کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ بجار کس طرح اس کی طرف لپکا کس طرح اس کا سر جھکا ہوا سا تھا۔ وہ کس قدر خوفناک معلوم ہورہا تھا اور اس خوفناک بجار کو دیکھ کر کس طرح وہ لڑکا بھاگا، لڑکھڑایا، سنبھلا اور آخر ایک زینہ پر چڑھ گیا اور اطمینان کا سانس لیا۔ تو یہ بیان ایک فنی تخلیق ہے بشرطیکہ اس لڑکے نے یہ واقعہ اس طرح بیان کیا ہو کہ لڑکے کے والدین اور دوسرے سننے والوں میں بھی وہی جذبات پیدا ہوگئے ہوں۔ جو خود لڑکے میں اس واقعہ سے پیدا ہوگئے تھے اسی طرح اگر اس لڑکے نے بجار دیکھا ہی نہ ہو، بلکہ وہ صرف یہ خیال کرکے

کہ اگر وہ ایک بیمار کو دیکھتا تو اس پر کیا گزرتی ۔ اپنے ان احساسات اور جذبات کو دوسروں سے اسطرح بیان کرتا ہے کہ دوسرے اس کے احساسات میں شامل ہو جاتے ہیں تو یہ بھی ایک فنی تخلیق ہے۔ "فنکار کا اپنے اندر اس احساس کو بیدار کرنا جسکا اُسے تجربہ یا مشاہدہ ہو چکا ہے اور اسے اپنے اندر بیدار کر چکنے کے بعد حرکات، خطوط، الوان، اصوات یا الفاظ میں بیان کی ہوئی صورتوں کی وساطت سے اس طرح دوسروں تک پہنچانا کہ وہ بالکل اسی احساس کا مشاہدہ کریں، یہ ہے فن کی فعلیت" اگر فن اس مقصد کو حاصل نہیں کرتا، تو وہ حقیقی معنی میں فن ہی نہیں ٹالسٹائے صورت اور احساسات کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے بہت سے انسان جو ایک دوسرے سے نہ صرف مختلف بلکہ متضاد خیالات کے حامل ہوں، فن کی بنا پر ایک ہی احساس اور جذبہ میں منسلک ہو جاتے ہیں، وہ اپنے اختلافات کو بھول کر اتحاد اور محبت کے رشتے کی بنا پر متحد ہو جاتے ہیں اور ہر ایک اس بات پر مسرور ہوتا ہے کہ جو کچھ اس کے احساسات ہیں، وہی دوسروں کے ہیں۔ نہ صرف ان کے جو اس وقت وہاں موجود ہوتے ہیں، بلکہ اُس زمانے کے تمام انسانوں کے وہی احساسات ہوتے ہیں، فن تو مکان کے قیود کے علاوہ زماں کے قیود کو بھی ختم کر دیتا ہے، کیونکہ یہ احساسات نہ صرف زمانۂ حال کے انسانوں کے ہوتے ہیں بلکہ ماضی میں بھی انسان کے یہی احساسات تھے اور مستقبل میں بھی یہی احساسات ہوں گے، فن تمام انسانوں میں وحدت پیدا کرنے اور ان میں ایک ہی قسم کے احساسات پیدا کرنے کا ذریعہ ہیں۔ لیکن آخر وہ کیا شرائط ہیں جو اس مقصد کے حصول کی ضامن ہیں، دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک اعلیٰ فن کی صورت کیا ہوتی ہے۔ تاثیر وہ صفت ہے جو فن کو حقیقی معنی

میں فن بنا دیتی ہے، صرف وہ فن، فن کہلانے کا مستحق ہے، جو اس صفت کا حامل ہو، تاثیر کا حصول صرف اس وقت ممکن ہے، جب ایک فنکار ان نفیس ترین درجات کو حاصل کرے۔ جن پر فن کا دار و مدار ہے، اور جس حد تک وہ ان درجات کو حاصل کر سکے گا۔ اسی حد تک تاثیر کا حصول ممکن ہو گا۔ کسی شخص کو خارجی ذرائع سے ان درجات کے حصول کی تعلیم دینا ناممکن ہے یہ صرف اسوقت ممکن ہے جب ایک انسان اپنے احساسات میں کھو جائے صرف احساسات تاثیر اور اعلیٰ فن کی طرف رہنمائی کر سکتے ہیں۔ بنا بریں فن کے اسکول اور کالج ہمیں وہ اصول تو سکھا سکتے ہیں جو فن سے ملتی جلتی چیزوں کی تخلیق تک ہمیں لے جا سکتے ہیں۔ لیکن فن کی تخلیق ان اصولوں کے ذریعے ممکن نہیں

جب تک کہ فن کی صورت مناسب نہ ہو، اس وقت تک کسی بھی فنی تخلیق کے ذریعہ فنکار کے احساسات کو شاہد تک پہنچانا ناممکن ہے کسی چیز کے فنی تخلیق ہونے یا نہ ہونے کا انحصار اس کی صورت پر ہے۔ اگر ایک احساس چاہے وہ مفید ہو یا مضر، شاہد تک صورت کی تاثر پذیری کی بنا پر پہنچ جاتا ہے۔ تو وہ کامیاب فن ہے دگرنہ نہیں۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فن کا انحصار اس کی صورت پر ہے۔ لیکن ہمیں یہ نہ فراموش کرنا چاہیئے کہ تمام فنی تخلیقات ایک معیار کی نہیں ہوتیں۔ بعض نسبتاً اعلیٰ ہوتی ہیں، اور بعض ادنیٰ ــــ وہ صفت جو مختلف فنی تخلیقات کے معیار میں اختلاف پیدا کرتی ہے۔ احساسات کا نوع انسانی کے لئے مفید یا مضر ہونا ہے۔ اگر وہ احساسات مفید ہیں تو فن اعلیٰ ہے اور اگر مضر ہیں تو ادنیٰ۔ اس حقیقت سے انکار کا یہ مطلب ہے کہ فن اور زندگی کا آپس میں کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور فن کی دنیا بالکل الگ تھلگ ہے

فنکار ایک انسان ہوتا ہے اور انسانیت کی ترقی و تنزلی اور اچھائی اور برائی اس پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ جس طرح کسی دوسرے انسان پر، اس لئے اس کا فرض ہو جاتا ہے۔ کہ وہ صرف وہ چیز پیش کرے جو خیر ہو، اور انسان کی ترقی کی ضامن ہو، فن کا اثر انسان کے دل و دماغ پر بہت گہرا ہوتا ہے اور انسان کے احساسات کو متاثر کرتا اور ایک خاص شکل دیتا ہے اور احساسات انسان کے خیالات، عقائد افعال، غرض تمام زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس طرح انسانی زندگی پر فن کا اثر بہت ہی گہرا ہوتا ہے، اور اسی نسبت سے فنکار کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے کہ وہ صرف ایسی فنی تخلیق پیش کرے جو اخلاقی لحاظ سے قابل قبول ہو۔ اور انسان کی ترقی میں معاون و مددگار،

ٹالسٹائے کے لحاظ سے انسانی زندگی پر فن کا اثر بہت ہی زیادہ ہوتا ہے، اس ضمن میں وہ فلیشر کے اس خیال سے متفق ہے۔ کہ "اگر ایک شخص کو اپنی قوم کے لئے فنی تخلیقات پیش کرنے کی اجازت ہو تو پھر اسے اس بات کی پرواہ نہیں رہتی، کہ اس قوم کے لئے قوانین کون مرتب کرتا ہے"، کیونکہ واضع قانون کی حیثیت ایک فنکار کے مقابلے میں صرف ایک کھلونے کی سی ہے۔ غرض انسانی زندگی اور ترقی کے لئے جس قدر سائنس ضروری ہے۔ اسی قدر فن بھی، "فن کا مقصد اس چیز کو قابل قبول بنانا اور ذہن نشین کرانا ہے جو عقلی دلائل سے ذہن نشین نہ ہو سکے"۔ اور "حقیقی سائنس ان صداقتوں کو پیش کرتی ہے۔ جو ایک قوم کے لئے ایک خاص زمانے میں بہت اہم خیال کی جاتی ہیں۔ اور ان صداقتوں کو انسانی شعور میں جاگزیں کر دیتی ہے اس کے برخلاف فن ان صداقتوں کو علم کے میدان سے احساسات کے میدان میں منتقل

کر دیتا ہے" بنا بریں جس طرح علم برائے علم کا وجود ممکن نہیں، اسی طرح فن برائے فن بھی ممکن نہیں انسانی زندگی کا ہر فعل اور عمل اس کی اخلاقی حالت کو بہتر بنانے کے لئے وقف ہونا چاہیے۔ اور اگر ایسا نہیں ہے تو وہ عمل قابل قدر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ٹالسٹائے بعض ان عظیم فنکاروں کی عظمت کا قائل نہیں جو اس کے لحاظ سے اس مقصد کے حصول کی کوشش نہیں کرتے اور ان عظیم فنکاروں میں "جنگ و امن" اور "اینا کارینینا" کا مصنف بھی شامل ہے۔

موریس (۹۶-۱۸۳۴ء) رسکن سے کافی حد تک متاثر تھا، لیکن اس نے فن میں اخلاقی معیارات سے زیادہ جس قدر پر زور دیا ہے وہ افادہ ہے، افادیت کو وہ فن کا بنیادی عنصر خیال کرتا ہے۔ اس نے نہایت واضح طور پر کہا ہے کہ "کوئی فنی تخلیق اس وقت تک فنی تخلیق نہیں جب تک کہ وہ مفید نہ ہو" موریس کے لحاظ سے اس زمانے کے انگلستان کی سب سے بڑی خرابیاں ایک طرف کام اور مسرت کا ایک دوسرے سے جدا ہونا اور دوسری طرف فن کا صنعت و حرفت سے علیحدہ ہونا اور سماجی اور انفرادی تقاضوں کے بے تعلق ہونا ہیں وہ امیر و غریب اور سرمایہ دار اور مزدور کی تقسیم کو بنیادی طور پر غلط سمجھتا ہے مناسب بات اور ضروری چیز تو یہ ہے کہ تمام آدمیوں کے لئے ایسا کام ہو جو کرنے کے قابل اور خوشگوار ہو اور یہ کام ان حالات میں کیا جائے کہ وہ نہ پریشان کن ہو، اور نہ تشویشناک۔" موریس فن کو "محنت میں اظہار مسرت" خیال کرتا ہے اور اس طرح "وہ کام جو برضا و رغبت کیا گیا ہو فن بن جاتا ہے" اس طریقے سے وہ فن کو عوام اور ان کی روزمرہ زندگی سے قریب تر لے آتا ہے۔ وہ فن کو صرف اعلیٰ طبقہ کی میراث نہیں سمجھتا، بلکہ وہ اسے عوام کی زندگی اور افادے سے مرکب مانتا ہے، وہ زندگی کے ہر شعبہ میں جمالیاتی فعلیت کا قائل ہے

عالیشان گرجا سے لے کر معمولی دیگچی تک میں یہ فعلیت ظہور پذیر ہو سکتی ہے فن کے دائرہ عمل کو صرف فنونِ لطیفہ تک محدود کر دینا غلط ہے۔ گھر کے سامان کی ساخت، کاشت کے لئے زمین کو تیار کرنا، شہروں کا انتظام، غرض زندگی کے تمام شعبے اس کے دائرۂ عمل میں داخل ہیں۔ فنونِ لطیفہ اور صنعت و حرفت میں حدِ فاصل قائم کرنا سماج اور فن دونوں کے لئے مضر اور نقصان دہ ہے اس تقسیم سے فن ظاہرِ شان و شوکت کا ایک ذریعہ اور چند مالدار اور بیکار لوگوں کا مشغلہ بن کر رہ گیا ہے۔ وہ صرف نظریاتی حد تک اس چیز کا قائل نہ تھا۔ اس نے اپنے نظریہ پر عمل بھی کیا ہے، رنگریزوں کی طرح قدرتی رنگوں سے رنگنا کھڈی سے کپڑا بننا۔ عمدہ کا غذ بڑے اچھے ٹائپ سے چھاپنا، وہ "ان فنون" کا شائق تھا لہ

لہ گلبرٹ ص ۲۲۴

باب ۱۸

نفسیات اور جمالیات

نفسیات "نفسیات" ایک جدید علم ہے۔ انیسویں صدی کے وسط تک نفسیات، فلسفہ کی ایک شاخ سمجھی جاتی تھی۔ اور اس کا طریقۂ کار، استدلالی اور مابعد الطبیعاتی تھا۔ لیکن انیسویں صدی کے نصف آخر میں نفسیات کو ایک الگ علم کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ ۱۸۷۹ء میں مشہور جرمن مفکر اور ماہر نفسیات وُنٹ نے ایک دار التجربہ قائم کیا وُنٹ کے اس قدم نے ایک طرف نفسیات کے طریقۂ کار کو تبدیل کر کے اسے تجرباتی بنا دیا اور دوسری طرف نفسیات میں مختلف مدارس فکر ظہور پذیر ہوئے اور اس طرح اس علم نے راہ ترقی پر گامزن ہونا شروع کیا۔ اور موجودہ صدی میں تو نفسیات نے اس قدر ترقی کر لی ہے کہ زندگی کے اکثر علمی اور عملی شعبوں میں اس کے اثرات نمایاں ہیں۔ اب ہم نفسیات کی روشنی میں زندگی کے مختلف شعبوں اور پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن نفسیات ایک عمرانی علم ہے اور پھر نو عمر۔ اس لئے مختلف مدارس فکر کے نظریات میں نہ صرف اختلاف ہے ...... بلکہ یہ اختلاف بعض مرتبہ تضاد کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ ان اختلافات کا یہ فائدہ تو ضرور ہے۔ کہ تحقیق کی نئی نئی راہیں کھلتی جا رہی ہیں۔ اور یہ علم نہایت تیزی کے ساتھ ترقی کی منازل طے کر رہا

ہے۔ لیکن ان حالات میں کسی نظریہ پر متفق ہونے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا۔

نفسیات نے جمالیات کے دونوں موضوعات ۔ حسن اور فن ۔ کے مختلف مسائل پر کافی روشنی ڈالی ہے۔ لیکن چونکہ ماہرین نفسیات میں آپس میں زبردست اختلافات ہیں۔ اس لئے ان جمالیاتی نظریات میں بھی ان اختلافات کا در آنا لازمی اور ضروری امر ہے۔ یوں تو نفسیات مجموعی طور پر جمالیات کے اکثر مسائل کو زیر بحث لائی ہے لیکن نفسیات کے کچھ مدارس فکر ایسے ہیں جنہوں نے خاص طور پر فن، ادب، تنقید اور جمالیات پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے ان میں سب سے قدیم تجربیت کا مدرسۂ فکر ہے۔ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے۔ اس مدرسۂ فکر کے مفکرین کو جیسا کہ ہم باب ہشتم میں دیکھ آئے ہیں۔ دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول وجدانی اور دوم تجزیاتی۔ وجدانی مفکرین حسن کے معروضی نظریہ کے قائل ہیں ان کے لحاظ سے حسن، اشیاء کی ایک ناقابل تجزیہ صفت اور اصول کا نام ہے اس گروہ میں شیفٹسبری، ہچیسن ریڈ، ہملٹن وغیرہ کو شامل کر سکتے ہیں۔ ان کے برخلاف تجزیاتی مفکرین ۔ ایڈیسن۔ لارڈ کیمز، رینالڈز، ہوگارتھ، برک، ایلیسن، بین ۔ نفسیاتی اور تجرباتی طریقے سے حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں حسن، ایک ایسا مرکب جذبہ ہے۔ جو مختلف عناصر سے مل کر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں نفسیات میں جو مدارس فکر ظہور پذیر ہوئے۔ ان میں سے، ہمارے موضوعات کے پیش نظر بیوھاریت، گسٹالٹ نفسیات، ہارمک نفسیات اور تحلیل نفسی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان مدارس فکر میں جہاں تک بیوھاریت

کا تعلق ہے اس نے براہ راست جمالیاتی موضوعات پر کچھ زیادہ روشنی نہیں ڈالی۔
بہرحال اس کے زیر اثر جمالیات میں کافی تجربات کئے گئے اور حسن کا معروضی معیار تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ ان تجربات اور ان کی قدر و قیمت پر آئندہ ایک باب میں بحث کی جائے گی۔ میکڈوگل (۱۸۷۱-۱۹۳۸) کی ہارمک اور عمرانی نفسیات میں بھی ہمیں جمالیاتی مسائل پر کچھ زیادہ بحث نہیں ملتی۔ لیکن سیموئل الیگزینڈر (۱۸۵۹-۱۹۳۸) نے بعض جمالیاتی مسائل اور خاص طور پر فنی تخلیق پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان میں ہارمک نفسیات کا اثر کافی واضح ہے اس کے لحاظ سے فنکار کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے حیوانی اور انسانی جبلتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ انسان کی جبلتوں اور اضطراری افعال کے مطالعہ کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ فن کی تخلیق کا اصل محرک تعمیری جبلت ہے شہد کی مکھیاں اپنا چھتہ بناتی ہیں اور بیا اپنا گھونسلہ۔ اسی طرح انسان میں بھی جذبہ تعمیر موجود ہوتا ہے انسان کا یہ جذبہ تعمیر حسی اشیاء سے متاثر ہوکر بیدار ہوتا ہے اور وہ کارآمد اور مفید چیزیں بناتا ہے جانوروں کے برخلاف انسان جبلت کی منزل سے ترقی کرکے ہنر تک پہنچ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے پیش نظر شعوری طور پر ایک مقصد ہوتا ہے جسے وہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ایک شخص کو فنکار ہونے کے لئے ایک قدم اور آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس منزل میں وہ کسی چیز کی تخلیق اس کے ذاتی حسن کی وجہ سے کرتا ہے[1] تخلیق حسن کی اصل بنیاد جذبہ تعمیر ہے، نہ صرف تخلیق حسن بلکہ ہر قسم کی تعمیر اور تخلیق کی بنیاد یہی جذبہ تعمیر ہے۔ جانوروں کو اس جذبے کا پوری طرح شعور نہیں ہوتا کیونکہ وہ اس

---

[1] گلبرٹ ۱، ۵

کے مقصد سے بہت حد تک بے خبر ہوتے ہیں۔ انسان میں یہ جذبہ ہنر کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور وہ اس جذبے سے شعوری طور پر عملی فائدہ حاصل کرتا ہے۔ فنونِ لطیفہ میں یہ جذبہ افادہ اور مقصد سے بے نیاز ہو کر حسن کی تخلیق میں صرف ہوتا ہے [1]

ایک حقیقت پسند ہونے کی حیثیت سے الیگزنڈر اشیاء میں دو قسم کی صفات کا قائل ہے۔ بنیادی صفات مثلاً حجم، شکل، قد، قامت، حرکت وغیرہ اور ثانوی صفات مثلاً رنگ، بو، آواز، حرارت ذائقہ وغیرہ۔ لیکن صداقت، حسن اور خیر یہ تینوں اقدار ایک تیسری قسم کی صفات کی حامل ہوتی ہیں ان صفات کی خصوصیت یہ ہے۔ کہ بنیادی اور ثانوی صفات کی طرح معروضی نہیں ہوتیں بلکہ یہ معروض اور موضوع میں تعلق پیدا ہونے کے بعد ظاہر ہوتی ہیں۔ ذہن، مادی حقیقت سے مل کر ان صفات کو پیدا کرتا ہے۔ حسن کی مثال پیش کرتے ہوئے الیگزنڈر کہتا ہے۔ کہ یہ فرض کرنا ناممکن ہے کہ فطرت، ثانوی صفات کی طرح ایک ایسی صفت کی بھی حامل ہے۔ جسے حسن کہا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فطرت اور اس کے مناظر میں حسن اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی شاہد جمالیاتی طور پر اس کا ادراک کرتا ہے ایک چمن زار کے حسین نظر آنے کی اصلی وجہ یہ ہے کہ شاہد اس کا انتخاب کرتا اور اسے ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ اس میں اپنے تخیل سے رنگ بھرتا ہے۔ اسے اپنی یادوں سے سجاتا ہے۔ اس طرح یہ شاہد، ایک فنکار کی طرح، اپنے ذہن اور فطرت میں ایک خاص تعلق پیدا کر لیتا ہے۔

---

[1] لشول ص ۹۰

اور اس تعلق کی بنا پر چمن زار اسے حسین معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح فنی تخلیقات کا حسن بھی ان تخلیقات میں موجود نہیں ہوتا، بلکہ فنکار شاہد کے ذہن اور اس تخلیق میں ایک خاص تعلق پیدا ہو جاتا ہے اور اس تخلیق کا حسن اس تعلق کی وجہ سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔

الیگزنڈر حسن کو حقیقت نہیں مانتا، اس کے لحاظ سے حسن، حقیقت نہیں بلکہ التباس حقیقت ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا التباس ہے جو التباس ہونے کے باوجود غلط نہیں ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حسن کے ادراک اور اس سے حظ حاصل کرنے کا انحصار فرد کی متلون مزاجی پر نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک عالمگیر اصول کے تحت ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ جمالیاتی تصدیق غیر شخصی اور بے لوث ہوتی ہے۔

سویڈن کا ایک ماہر نفسیات ہیلگے لنڈ ھوم اپنے نفسیاتی نظریات میں میکڈوگل سے متاثر ہے اور جمالیاتی مسائل میں سیموئل الیگزنڈر سے۔ لیکن اس کے خیال میں فنی تخلیق کی بنیاد جذبہ تعمیر نہیں ہے بلکہ جبلت تجسس ہے۔

گشٹالٹ نفسیات کی بنا پر جمالیات میں ایک نئے نظریہ کا اضافہ ہوا ہے اس مدرسۂ فکر کے مشہور مفکرین ورتھائمر (۱۸۸۰ - ۱۹۴۳) کوفکا (۱۸۸۶ - ۱۹۴۱) کوہلر (۱۸۸۷ -   ) اور ارن ہائم (۱۹۰۱ -   ) ہیں۔ نفسیات کے اس مدرسۂ فکر کی رو سے ہر تجربہ ایک وحدت ہوتا ہے۔ اور اس تجربہ کا تجزیہ کر کے اسے سمجھنا ناممکن ہے۔ کل، اپنے اجزاء کے مجموعے سے زیادہ ہوتا ہے مثال کے طور پر ایک منظر، چاندنی، آسمان، دریا، درخت، سبزہ اور دوسری چیزوں کا صرف مجموعہ نہیں

ہوتا۔ بلکہ اس کی بھی اپنی ایک انفرادیت ہوتی ہے۔ اس کا اپنا ایک ذاتی وجود ہوتا ہے۔ جسے دوسرے لفظوں میں ہم کل کہہ سکتے ہیں۔ اس کل کا ادراک ایک ایسا تجربہ ہوتا ہے۔ جسے صرف من حیث الکل محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ کل تجربہ صرف ایک نگاہ اور نظر کا مرہون منت ہوتا ہے اس لیے منظر اور کل تجربے سے حظ حاصل ہوتا ہے۔ اس میں کچھ ایسی خصوصیات موجود ہوتی ہیں جو اس کل کے تمام اجزاء سے حاصل شدہ تجربات سے مختلف اور زیادہ ہوتی ہیں۔ کل اپنے اجزاء ہی سے مل کر بنتا ہے لیکن کل کیلئے ان اجزاء کا آپس کا تعلق بہت اہم صفت ہے اور اس کل سے حاصل شدہ تجربہ میں یہ تعلق اساسی حیثیت کا مالک ہے۔ ایک کل کی اصل وقعت ترتیب اجزاء میں موجود ہوتی ہے اجزاء کو بے ترتیب کر دینے یا ایک نئی ترتیب دینے کے بعد کل سے وہ تجربہ حاصل ہی نہیں کیا جا سکتا جو اس سے پہلے حاصل ہوا تھا

اس مدرسۂ فکر میں جمالیات کے جس مسئلہ پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے وہ یہ ہے کہ حسین معروض کی بنیادی خصوصیات کیا ہیں اور انسان اس کی طرف کیوں متوجہ ہوتا ہے۔ اس نظریہ کی رو سے انسان موزوں شکل کو پسند کرتا ہے اور اس کی وجہ فطرت کا موزوں شکل کو پسند کرنا ہے۔ اس ضمن میں انسان فطرت کا پیرو کار ہے اور اس نے فطرت سے ایسی مربوط شکلوں کو پسند کرنا سیکھا ہے۔ جن میں موزونیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔ موزونیت کا انحصار توازن، تناسب، ساخت، تہذیب اور تنظیم میں ہے۔ اور فطرت اس معیار پر پوری اترتی ہے۔ حسین معروض کی بنیادی خصوصیات یہی ہیں۔ اور ان ہی خصوصیات کی بنا پر انسان ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔

اثر پذیری، ترتیب اور تنظیم میں مضمر ہے اور ترتیب و تنظیم کا نتیجہ جلال ہوتا ہے جلال ہمیشہ حظ آفریں ہوتا ہے۔ جب ایک فنکار اپنے مواد کو ایک خاص شکل دیتا ہے تو وہ اپنے مواد کو فطرت کے منتشر اجزاء میں سے منتخب نہیں کرتا اور نہ ہی اپنے فن کے ذریعے وہ فطرت کے انتشار اور بکھرے ہوئے درہم برہم اجزاء میں نظم و ترتیب پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ فطرت تو پہلے ہی سے منظم اور مرتب ہے۔ بلکہ فنکار تو خود فطرت سے بہت کچھ حاصل کرتا ہے اور موزوں شکلوں کو پیش کرنا فطرت ہی سے سیکھتا ہے۔

ان مفکرین کے نقطہ نگاہ سے فنکار کا تخیل نوعیت کے لحاظ سے عام ادراک سے مختلف نہیں ہے۔ تخیل اور ادراک میں جو کچھ فرق ہے وہ شعور کی کیفیت اور عمق کے درجے کا ہے۔ ادراک شئے مدرکہ اور اس کے پس منظر دونوں میں خلقی کلیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس طرح جو شکل مرتب ہوتی ہے۔ وہ ان خاص حالات کے پیش نظر مناسب ترین شکل ہوتی ہے۔ فنکار کا شعور چونکہ زیادہ عمیق اور رچا ہوا ہوتا ہے، اس لئے وہ اپنے تخیل کی بنا پر اس شکل کو اور زیادہ بہتر طریقے سے پیش کر سکتا ہے بہرحال حسن اس مرتب شکل میں موجود ہوتا ہے۔ جو ادراک کے ذریعے بھی حاصل کی جا سکتی ہے اور تخیل کی بنا پر بھی ۔ غرض اس نظریے کی رو سے حسن، کل کی ایک صفت ہوتی ہے نہ کہ اس کے اجزا کی۔ [1]

تحلیل نفسی کے مدرسۂ فکر کو نہ صرف نفسیات میں کافی اہمیت حاصل ہے بلکہ اس مدرسۂ فکر نے فن اور ادب کو کم از کم کچھ عرصے کے لئے کافی متاثر کیا اور جمالیاتی مسائل پر ایک نئے زاویۂ نگاہ سے روشنی ڈالی یہ بحث نسبتاً طویل اور غور طلب ہے

---

[1] گلبرٹ ۵۷۱

اس لئے اسے الگ ایک باب میں پیش کیا جائے گا۔

نفسیات کے مندرجہ بالا چار مدارسِ فکر نے جمالیاتی مسائل کو اپنے اپنے نقطہ نظر سے پیش کیا اور اس نقطہ نظر کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالی لیکن نفسیات ایک علم کی حیثیت سے بھی جمالیات پر بہت حد تک اثر انداز ہوئی۔ نفسیات کی روشنی میں جمالیاتی مسائل کو پیش کیا گیا اور جمالیاتی مسائل کی نفسیاتی تشریح کی گئی۔ ان نظریات میں کھیل، ہم گدازی اور اظہاریت کے نظریات کافی اہم ہیں اول الذکر مدرسۂ فکر ان مفکرین کا ہے جن کے لحاظ سے حسن، شاہد کے تخیل کے آزادانہ عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ فن کی بنیادیں کھیل کی جبلت پر استوار ہیں اور کھیل زائد جسمانی قوت کے انخلاء کا ذریعہ ہے، اور تخیل زائد ذہنی قوت کے نکاس کا۔ اس طرح اس نظرئے کی رو سے فن، کھیل اور تخیل بنیادی طور پر ایک ہی ہیں اس نظریے کی ابتدائی شکل ہمیں کانٹ کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن شلر، ہربرٹ اسپنسر، کارل گروس اور کانراد لانگے نے اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور اسے مکمل طریقے سے پیش کیا۔ دوسرا نظریہ ہم گدازی کا ہے۔ ہم گدازی کا مطلب تحت الشعوری احساسات کا معروض میں ظل پذیر ہونا ہے۔ حسن اس ظل پذیری کا نام ہے اور فن اس کی تجسیم کا۔ اس نظرئے کے حامی رابرٹ فشر، والکلٹ، ورنن لی، وانگر اور دکر بلخ ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ لپس نے اس نظرئے کو پوری وضاحت سے پیش کیا موجودہ زمانے میں یہ نظریہ کافی مقبول ہے آج کل اگر ہم گدازی کے اس نظریہ سے زیادہ کوئی نظریہ مقبول ہے تو وہ نظریۂ اظہاریت ہے۔ یہ نظریہ اگرچہ بہت قدیم ہے جسے سب سے پہلے افلاطون نے ابتدائی شکل میں پیش کیا۔ بام گارٹن نے اسے آگے بڑھایا۔ بہت سے دوسرے مفکرین نے اظہار کی اہمیت پر زور دیا۔ لیکن اطالیہ کے مشہور مفکر

کروچے نے اسے پوری طرح علمی طور پر پیش کیا۔ اس کے بعد کیرٹ اور کولنگ
وڈ نے اس نظرئے کو اپنایا۔ اس نظرئے کی رو سے حسن اور فن، شاہد کے جذبات
کے مکمل اظہار کا نام ہے۔ اظہار اور وجدان ایک ہی ذہنی عمل کے دو نام ہیں
اظہار کا مطلب معروضی طور پر اظہار یا خارج میں صورت گری نہیں بلکہ کسی تصور
کو مکمل طریقے سے ذہن نشین اور کسی جذبے کو پوری طرح ذہن پر منعکس کرنا ہے
اور مکمل اظہار کا نام ہی حسن ہے۔

یہ تمام نظریات موجودہ دور میں کافی اہم سمجھے جاتے ہیں اور اس بات کے
مستحق ہیں کہ ان پر نسبتاً تفصیل سے کچھ عرض کیا جائے۔ اس لئے ان نظریات
کو الگ الگ ابواب میں پیش کیا جائے گا۔

باب ۱۹

تحلیلِ نفسی

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے نفسیات کے مدرسۂ فکر "تحلیلِ نفسی" نے جمالیاتی مسائل پر ایک خاص زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالی اور کچھ ایسے پہلوؤں کو پیش کیا جو اگرچہ اس سے پہلے نظروں سے اوجھل تو نہ تھے۔ لیکن ان پر پوری توجہ مبذول نہ کی گئی تھی۔ فرائڈ (۱۸۵۶-۱۹۳۹) نے نفسیات کے بعد جن علوم پر سب سے زیادہ بحث کی ہے وہ فن و ادب، تہذیب و تمدن اور مذہب و اخلاق ہیں اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ ان تمام مباحث میں بھی اس کے بنیادی نقطہائے نظر اس کے نفسیاتی نظریات ہی ہیں لیکن ان کے باوجود یہ ممکن ہے کہ جس طریقے سے اس نے اپنے نفسیاتی نظریات کو ادب اور فن پر منطبق کیا ہے۔ اس طریقے سے اتفاق ممکن نہ ہو۔ اس لئے ہم اس کے فنی اور ادبی نظریات کو پیش کرتے ہوئے پہلے اس کے ان نفسیاتی نظریات کو پیش کریں گے۔ جن کا براہ راست تعلق اس کے ادبی نظریات سے ہے۔ اور اس کے بعد یہ دیکھیں گے کہ اس نے ان نظریات کو فن و ادب پر کس طرح منطبق کیا ہے۔

فرائڈ کے دو نظریات کو ہم بنیادی کہہ سکتے ہیں۔ اول جبلت جنس ہیں انسان کی تمام قوتِ محرکہ کا مرکوز ہونا اور دوم انسانی زندگی میں لاشعور کی برتری۔ فرائڈ کے

یہاں جنس کا مطلب اس کے عام مفہوم سے کچھ مختلف۔ وسیع اور غالباً کچھ مبہم ہے۔ "اس سے وہ قوت مراد ہے، جس کا تعلق ہر قسم کی محبت سے ہے اس میں وہ محبت بھی شامل ہے۔ جو بچے کو اپنے جسم اور اپنی ذات سے ہوتی ہے اور وہ محبت بھی جو اسے اپنے ماں باپ اور دوسروں سے ہوتی ہے۔ اس میں وہ محبت بھی شامل ہے جو آدمی کو اپنے بچوں اور نوع انسانی سے ہوتی ہے اور وہ خلوص اور لگاؤ بھی جو اسے بعض چیزوں اور مجرد تصورات سے ہوتا ہے چنانچہ فرائڈ کے یہاں انگوٹھا چوسنا، نگلنا بلکہ اخراج جیسا جسمانی فعل تک جنسی لذتیت کا مظہر ہے۔" جبلت جنس کی نشو ونما کی تین منزلیں ہیں۔ خود فریفتگی خفیہ وقفہ اور بلوغت ان تینوں منازل میں سب سے اہم منزل خود فریفتگی کی ہے کیونکہ انسان کو جو کچھ بننا ہوتا ہے وہ اس منزل میں بن چکا ہوتا ہے۔ اس زمانے میں وہ بہت سی الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ جن سے وہ عمر بھر پوری طرح آزاد نہیں ہو سکتا یہ منزل پانچ سال کی عمر تک رہتی ہے۔ دوسری منزل میں جبلت جنس خوابیدہ رہتی ہے۔ اور پھر بارہ سال کی عمر میں تیسری منزل شروع ہوتی ہے۔ جس میں انسان اپنی پہلی منزل کے تجربات کو معمولی رد و بدل کے ساتھ دہراتا رہتا ہے اور اب اس پر ماحول وغیرہ کا کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ یہاں ہمیں صرف دو باتیں دیکھنی ہیں۔ کیا انسان کی قوت محرکہ صرف جبلت جنس ہے۔ اور کیا انسان پہلی جنسی منزل کی الجھنوں سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا؟ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ جبلت جنس ایک زبردست قوت کی مالک ہے۔ لیکن اگر جبلت کے نظریہ کو صحیح مان بھی لیا جائے تو کیا یہ حقیقت نہیں کہ تلاش رزق، تحفظ، تعمیر، تجسس، تحصیل

مادی اور برتری کی جبلتیں بھی کسی طرح جنسی جبلت سے کم قوت کی مالک نہیں ہیں؟

انیسویں صدی میں یورپ میں جو معاشی اور تمدنی حالات تھے۔ ان کا لازمی نتیجہ جنسی ذہنی الجھنیں تھا۔ فرائڈ نے ان کو بنیاد بنا کر اپنا نظریۂ جبلتِ جنس پیش کر دیا۔ اور ذہنی الجھنوں کو انسانی فطرت کا تقاضہ قرار دیا، اور مخصوص سماجی ماحول کے اثرات کو تمام نوعِ انسانی سے منسوب کر دیا۔ ذہنی الجھنیں فطرت کا تقاضہ نہیں ہیں بلکہ ماحول کے اثرات ہیں۔ صحیح قسم کے ماحول میں ان الجھنوں کے پیدا ہونے کا سوال ہی نہیں ہوتا اور اگر وہ پیدا ہو بھی جائیں تو صحیح تعلیم و تربیت اور مناسب ماحول ان الجھنوں کو بہت جلد دور کر دیتا ہے۔ فرائڈ کا یہ خیال صحیح نہیں کہ انسان پہلی جنسی منزل کی الجھنوں سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔ اور ہر انسان کچھ نہ کچھ حد تک ضرور ان کا شکار ہوتا ہے۔ اس مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ادب اور فن کا سرچشمہ بھی جنسی ناآسودہ خواہشات ہیں۔ یعنی فنکار ذہنی الجھنوں کا شکار ہوتا ہے۔ بہر حال اس مسئلے پر ابھی بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

فرائڈ انسانی شخصیت کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ جبلی حرکت ارادی، ایغو انا یا خودی اور ضمیر۔ جبلی حرکت ارادی انسان کی تمام خواہشات، اور شہوانی قوت کا سرچشمہ ہوتی ہے۔ ہماری تمام جبلتوں، ہیجانات اور عادتوں کا مرکز یہی ہے۔ یہ غیر منطقی اور غیر اخلاقی ہے۔ یہ بالکل آزاد ہے اور اس کی خواہشات کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو تسکین دینا چاہتی اور لذت کی جویا رہتی ہیں۔ انا یا خودی کا تعلق مہذب سماجی زندگی سے ہے۔ یہ سماجی زندگی کی بظاہر ناخوش گوار حقیقتوں کو قبول کرتی ہے اور شعوری عمل کو تہذیب کے معیار پر پہنچاتی ہے۔ ضمیر شخصیت کا وہ جزو ہے

جو حاکم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور خودی کو جبلی حرکت ارادی کے وحشیانہ رجحانات کو دبانے کی ترغیب دیتا ہے۔ لیکن ایغو اور ضمیر، جبلی حرکت ارادی کو ہمیشہ قابو میں نہیں رکھ سکتیں۔ جبلی حرکت ارادی اور ایغو میں یہ رسہ کشی ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ایک طرف جبلی حرکت ارادی کے جارحانہ رجحانات ہوتے ہیں اور دوسری طرف ایغو کے پیش کردہ معیار اور نصب العین یہاں فرائڈ پھر وہی غلطی کرتا ہے۔ وہ جبلی حرکت ارادی کے جارحانہ رجحانات کو قدرتی قرار دیتا ہے، حالانکہ وہ سماج کے پیدا کردہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کسی ضرورت کے پورا ہونے میں رکاوٹ پیش آتی ہے تو ردِ عمل کے طور پر انسان میں جارحانہ رجحان پیدا ہوتا ہے۔ اگر حالات سازگار ہوں اور کسی قسم کی بیرونی مزاحمت کا مقابلہ نہ کرنا پڑے تو جارحانہ رجحانات کا کوئی موقع نہ ہوگا۔ انسانی سماج میں جارحانہ رجحان کے بجائے تعاون اور میل ملاپ کے رجحانات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ

کوئی بھی انسانی ضرورت، ان کے بغیر پوری نہیں ہو سکتی۔ البتہ اگر زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے پورا ہونے میں رکاوٹ ہوگی تو جارحانہ رجحان فروغ پائے گا۔

ابھی عرض کیا جا چکا ہے کہ فرائڈ کے لحاظ سے انسان کی تمام خواہشات کا تسکین پانا ناممکن ہے۔ ان خواہشات اور خاص طور پر جنسی جبلت کا بے روک ٹوک اظہار ممکن نہیں۔ خود شگفتگی کی پہلی منزل میں ان خواہشات کو دبانا لازمی اور ضروری امر ہے۔ فن کی نوعیت جنسی ہوتی ہے۔ یہ دبی ہوئی خواہشات آہستہ آہستہ تعداد اور قوت دونوں میں بڑھتی رہتی ہیں اور لاشعور کا نام پاتی ہیں۔ لاشعور ایک طرف دبی ہوئی خواہشات کا مرکز ہے اور دوسری طرف قوت کا سرچشمہ۔ شعور، لاشعور کا

ایک بہت ہی کمزور حریف ہے، اور شکست کھانا اس کا مقسوم ہو چکا ہے۔
لاشعور میں پوشیدہ خواہشات دب جاتی ہیں، شعور کی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں لیکن مرتی نہیں۔ اور اپنے آپ کو تسکین دینے کے مواقع کی تلاش میں رہتی ہیں، ذہنی بیماریاں، خواب، ہوائی قلعے، روزمرہ کی معمولی غلطیاں یہ سب لاشعور کی کرشمہ سازیاں ہیں اور دبی ہوئی خواہشات اپنے آپ کو ان مختلف ذرائع سے تسکین دینے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان تمام حالات میں کیفیت کے لحاظ سے علت و معلول ایک ہی معیار پر ہوتے ہیں۔ لیکن بعض حالات میں معلول، کیفیت کے لحاظ سے علت سے ارفع اور برتر ہوتا ہے جسے فرائڈ ارتفاع کہتا ہے اور اس کا نتیجہ ادب اور فن کی تخلیق ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر جبلت جنس کی نا آسودگی ادب اور فن کی بنیاد ہے اور یہ ذہنی پراگندگی کا نتیجہ ہے۔

فرائڈ کے لحاظ سے فطرت کی اصل منشا خواہشات کی بے روک ٹوک تسکین ہے۔ خواہشات کو دبانے کا لازمی نتیجہ اعصابی بیماری کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے لیکن تہذیب و تمدن کے موجودہ دور میں خواہشات کی بے روک ٹوک تسکین ممکن نہیں اس لئے ہر شخص اعصابی بیماری اور ذہنی پراگندگی میں مبتلا ہے۔ لیکن اگر ایک شخص اپنی جنسی خواہشات کا رخ سماجی مقاصد اور ادبی اور فنی تخلیقات کی طرف موڑ دے تو یہ دبی ہوئی خواہشات اسے اعصابی مریض کی بجائے ادیب اور فنکار بنا دیتی ہیں۔ فرائڈ نے کلاک یونیورسٹی میں دئے ہوئے پانچویں لکچر میں اس نقطہ پر مفصل بحث کی ہے لیکن لطف یہ ہے کہ ایک ہی لکچر میں وہ متضاد باتیں کہہ جاتا ہے۔ ایک طرف تو وہ کہتا ہے کہ جنسی اور شہوانی قوت کو جنسی مقاصد کے علاوہ دوسرے اعلیٰ مقاصد

کے لئے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اسی لکچر میں وہ یہ بھی کہتا ہے۔ کہ ہمیں اپنی فطرت کے حیوانی عنصر کے مطالبات کو فراموش نہ کرنا چاہیئے کیونکہ لذت کا حصول ہر فرد کا جائز حق ہے۔ اور ہر شخص جبلی طور پر لذت کا متلاشی ہے۔ علاوہ ازیں فرائڈ اس معاملے میں بالکل خاموش ہے کہ شہوانی قوت کا رخ اعلیٰ مقاصد کی طرف کس طرح موڑا جا سکتا ہے۔ بلکہ وہ تو صاف صاف کہتا ہے کہ "عوام تحلیل نفسی سے کچھ ایسی چیزوں کے متمنی ہیں جن کے متعلق وہ ان کی کچھ زیادہ مدد نہیں کر سکتی۔ . . . یہ ماننا پڑتا ہے کہ تحلیل نفسی دوان مسائل پر کچھ بھی روشنی نہیں ڈالتی جن میں عوام بہت زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ نہ تو فنی صلاحیت کی تشریح کے سلسلے میں کچھ بتا سکتی ہے اور نہ ہی یہ فن کی تکنیک کے متعلق ہماری کچھ رہنمائی کر سکتی ہے"[۱] اسی طرح اگرچہ فرائڈ حسن کو شاید کی جنسی خواہش کا اظہار کہتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہہ دیتا ہے کہ "تحلیل نفسی، حسن کی تشریح بہت سے دوسرے موضوعات کی نسبت کچھ کم ہی کر سکتی ہے۔"

فرائڈ کے نظریۂ ارتفاع کی ایک خامی تو یہ ہے کہ وہ اس نقطہ کے متعلق کچھ نہیں بتاتا کہ جنسی قوت کو دوسرے اعلیٰ مقاصد کے حصول کی طرف کس طرح موڑا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بڑی خامی یہ ہے کہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اس کے خیال میں جنسی جذبہ، سماجی بندشوں یا اور وجوہ کی بنا پر عموماً فطری انداز سے تسکین نہیں پاتا۔ اور جب اس جذبے اور دوسری خارجی بندشوں میں ٹکر ہوتی ہے تو اس جذبے کے ساتھ مختلف طریقوں سے عمل کیا جاتا ہے

---

[۱] ٹریلنگ ص ۲۷

یا تو اس جذبے کو دبا دیا جاتا ہے یا پھر وہ کسی پہلی منزل پر مراجعت کر جاتا ہے یا پھر اس کو کسی اور مقصد کی طرف منتقل کر دیا جاتا ہے یا پھر اسے ارتفاع کر دیا جاتا ہے۔ اس آخری صورت میں لاشعوری طور پر اس جذبے کی قوت فنون لطیفہ ادب، علمی نظریات وغیرہ کی تخلیق کا موجب بنتی ہے۔ جنسی جبلت کا ارتفاع ہی انسان کی تمام تہذیب، تمدن کا سنگِ بنیاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے لطیف فن ہمارا ادب قدرتی نہیں ہے۔ ان کا دارومدار جنسی جبلت کے تسکین نہ پانے پر ہے۔ جنسی جبلت اگر قدرتی اور فطری انداز سے تسکین پا سکے تو نہ علم رہے نہ فن، نہ ادب رہے نہ فلسفہ، تہذیب و تمدن اور ترقی سب ختم، اور یہ ختم نہ بھی ہوں، بہر حال یہ تمام چیزیں مصنوعی ہیں، قدرتی اور اصلی نہیں ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ فن اور ادب کا منبع جبلت جنس اور اس کا ارتفاع نہیں بلکہ جذبہ تخلیق ہے، جو میلان کی شکل میں ہر شخص میں موجود ہوتا ہے۔ لیکن صرف مناسب ماحول کی بنا پر بروئے کار آ سکتا ہے، ورنہ اپنی ابتدائی حالت سے آگے نہیں بڑھتا بہر حال یہ موضوع بالکل مختلف ہے اور اس کی تشریح کی یہاں چنداں ضرورت نہیں

لاشعور دبی ہوئی خواہشات کا مرکز اور گودام ہے۔ یہ دبی ہوئی خواہشات سنسر کی نظر بچا کر کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو ظاہر کر کے تسکین حاصل کر ہی لیتی ہیں۔ اگر یہ دبی ہوئی خواہشات تعداد اور قوت میں کم ہوتی ہیں تو خواب، ہوائی قلعے اور روزمرہ کی غلطیوں کے ذریعے تسکین حاصل کر لیتی ہیں بصورت دیگر انسان اعصابی امراض میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اور پھر اس مرض کی حالت میں یہ خواہشات تسکین حاصل کرتی ہیں۔ ادب اور فن کی تخلیق بھی ان دبی ہوئی خواہشات کا نتیجہ ہے

اسی بنا پر فرائڈ فنکار کو ذہنی الجھن میں گرفتار سمجھتا ہے ایک ناول کے ہیرو کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ تخیل اور ذہنی صلاحیت کے اختلاف کی بنا پر اس کی قسمت میں ایک شاعر یا اعصابی مریض ہونا لکھا تھا اور وہ ان افراد میں سے ایک ہے، جن کے لئے یہ دنیا مناسب مقام نہیں"۔ "فنکار میں دروں بینی کا رجحان موجود ہوتا ہے۔ اور اس کے خلل اعصاب کے مریض بننے کا خاصا ڈر ہوتا ہے۔ وہ زبردست جبلی قوتوں کا نخچیر ہوتا ہے۔ وہ عزت، طاقت، دولت، شہرت، محبت اور عورت کا متمنی ہوتا ہے۔ لیکن ان مقاصد کے حصول کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے۔ ایک ناآسودہ خواہشات شخص کی طرح وہ حقیقت سے منہ موڑ کر اپنی تمام دلچسپیوں اور قوتوں کو ہوائی قلعے بنانے میں صرف کر دیتا ہے۔ اور یہ چیز اسے خلل اعصاب کے مرض کی طرف لے جا سکتی ہے"۔ [1] فرائڈ کے لحاظ سے خواب اور فن وادب دونوں دبی ہوئی خواہشات کے ذرائع ہونے کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ ان دونوں میں تخیل کی کارفرمائی مسلّم ہے۔ لیکن ان دونوں میں جو تخیل درکار ہے وہ ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ ادب اور فنون میں منضبط تخیل درکار ہے اور خواب میں آزاد تخیل علاوہ ازیں فرائڈ آخر میں اس بات کا بھی قائل ہو گیا تھا کہ خواب اور بچوں کے کھیل خواہشات کی صرف تسکین کا ذریعہ نہیں بلکہ حقیقت سے مقابلہ کرنے کی تیاری کا ایک وسیلہ بھی ہے۔ اور اگر بچوں کے کھیل اور خواب میں اصول حقیقت کارفرما ہے تو ادب اور فن میں اس کی کارفرمائی سے انکار ناممکن ہے۔ اور اگر فن اور ادب میں اصول حقیقت کارفرما ہے۔ تو پھر انہیں ذہنی الجھن اور

---

[1] دیلواس ص ۱۹۰

دبی ہوئی خواہشات کا نتیجہ قرار دینے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔

فرائڈ کے لحاظ سے ادب حقیقت نہیں بلکہ التباس حقیقت ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہ التباس بعض دوسرے التباسات کی طرح مضرت رساں نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب التباس ہے اور اپنے آپ کو صرف التباس سمجھتا ہے حقیقت کے دائرہ میں آنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اگر ادب اور فن صرف التباس حقیقت اور فریب نظر ہیں تو معلوم نہیں کہ دنیا میں پھر حقیقت کیا ہو سکتی ہے پھر تو ایغو اور خودی کے تمام مظاہر اور اعمال التباس بن کر رہ جائیں گے اور فرائڈ بھی کم از کم ایغو کے مظاہر کو التباس کہنا پسند نہیں کرے گا۔ ادب تو ایک ایسی ٹھوس حقیقت ہے جس کی افادیت، صداقت اور خلوص سے انکار ممکن نہیں۔

تو کیا اس کا یہ مقصد ہے کہ فرائڈ کے نظریۂ ادب میں کوئی نقطہ ایسا نہیں جو قابل قبول یا کم از کم قابل قدر ہو۔ اور کیا تحلیل نفسی ادب اور فن کے کسی پہلو پر بھی صحیح زاویے سے روشنی نہیں ڈالتی۔ نہیں ایسا نہیں ہے تحلیل نفسی کسی تخلیق کے عمیق مفہوم تک پہنچنے اور فنکار کو بحیثیت ایک فرد کے پوری طرح سمجھنے میں بہت زیادہ معاون و مددگار ہو سکتی ہے۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ بعض تخلیقات ایک سے زیادہ مفاہیم کی حامل ہوتی ہیں۔ ان تخلیقات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے ایکے عمیق مفہوم تک پہنچنا بہت ضروری ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس طرح عمیق مفہوم تک پہنچنے کے بعد ہم ادبی تخلیق سے پوری طرح محظوظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یا نہیں شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے ہیملٹ، کی مثال لیجئے جسے خود فرائڈ نے پیش کیا ہے۔ مان لیا کہ ہیملٹ، اوڈیپس

کمپلیکس میں مبتلا ہے اور چچا کے قتل میں تاخیر کی وجہ یہ ہے کہ اس کے لاشعور میں شکر گزاری کا یہ جذبہ موجود ہے کہ اس کے چچا نے اس کے باپ کو قتل کر کے اس کی راہ سے اس کے رقیب کو ہٹا دیا تھا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہم اس تشریح کے ذریعہ ہیملٹ سے کچھ زیادہ محظوظ ہو سکتے ہیں؟ جہاں تک دوسرے نقطے یعنی فنکار کو بحیثیت فرد کے پوری طرح سمجھنے کا تعلق ہے تو کیا یہ ممکن ہے کہ اس طرح ہم شیکسپئر کے ذہن تک پہنچ سکیں؟ اگر ایسا ہو بھی سکے تو اس کا زیادہ سے زیادہ یہ فائدہ ہو سکتا ہے کہ ہم شیکسپئر کو ذہنی الجھنوں کو شکار سمجھ لیں اور ڈاکٹر جونز کی اس رائے سے متفق ہو جائیں کہ اس ڈرامے کی تخلیق کی وجہ شیکسپئر کے باپ کی موت ہے جو اس ڈرامے کے رقم ہونے سے کچھ ہی عرصے پہلے وقوع پذیر ہوئی تھی۔ لیکن قدرت کی ستم ظریفی دیکھئے کہ فرائڈ اپنی آخر عمر میں اس بات کا قائل ہو گیا تھا کہ یہ تمام ڈرامے شیکسپئر کے نہیں بلکہ ارل آف آکسفورڈ کے رقم کردہ ہیں۔ اور اس طرح ڈاکٹر جونز کا تمام نظریہ بالکل ختم ہو جاتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فنکار کے ذہن کو پوری طرح سمجھے بغیر ہم اس کی تخلیقات کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکتے۔ لیکن اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ ہم فنکار کو ذہنی الجھنوں کا شکار اور اس کی تخلیق کو صرف اس کی دبی ہوئی خواہشات کی ارتقائی شکل سمجھ لیں۔ فن اور ادب کی تخلیق ایک شعوری عمل ہے۔ ہیئت اور مواد کا انتخاب شعوری کوششوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ فنکار کے سامنے کچھ نہ کچھ مقاصد اور کوئی نہ کوئی نصب العین ہوتا ہے۔ ان مقاصد کے حصول کے لئے وہ کوشاں ہوتا ہے۔ اب اگر ہم تخلیق کو پوری طرح سمجھنا چاہیں تو صرف فنکار کے ذہن تک پہنچنے کی کوشش کرنا بے سود ہے بلکہ اصل چیز تو وہ سماجی قوتیں، وہ عصری رجحانات، وہ اجتماعی مقاصد ہیں، جن سے فنکار

اور اس کا ذہن متعین ہوتا ہے۔ اگر ہم اپنے آپ کو صرف فنکار کے ذہن کے مطالعہ تک محدود کر دیں تو ادب اور فن کی عالمگیریت اور معروضیت بالکل ختم ہو کر رہ جاتی ہے۔

اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ فرائڈ نے فن کے کچھ ایسے پہلوؤں پر روشنی ڈالی جن پر اس سے پہلے کچھ زیادہ توجہ مبذول نہ کی گئی تھی۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اس کے اکثر نظریات کسی نہ کسی صورت میں ہمیں بعض مفکرین اور شعرا کے یہاں ملتے ہیں۔ اس کی ستّرھویں سالگرہ کے موقع پر جب ایک مقرر نے اپنی تقریر میں اسے "لاشعور کا دریافت کرنے والا" کا خطاب دیا۔ تو فرائڈ نے اپنی جوابی تقریر میں اس کی تصحیح کرتے ہوئے کہا "مجھ سے پہلے شعراء اور مفکرین لاشعور کا پتہ لگا چکے ہیں۔ میں نے جس چیز کو دریافت کیا وہ ایک ایسا علمی طریقہ کار ہے۔ جس سے لاشعور کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے"۔ جہاں تک مفکرین کا تعلق ہے شوپنہار اور نطشے کے یہاں ہمیں لاشعور کا وجود ملتا ہے۔ ہیگل بھی دیدرو کی مشہور تصنیف "رامیو کا بھتیجا" کا ذکر کرتے ہوئے بھتیجے کو "منتشر شعور" اور دیدرو کو "خالص شعور" کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اسی طرح جہاں تک شاعروں کا تعلق ہے، شیلے، شیلنگ اور الیسن کے یہاں لاشعور کا پتہ ملتا ہے۔ لاشعور کے علاوہ بھی فرائڈ کے بہت سے نظریات ہمیں اس سے پہلے ملتے ہیں۔ شوپنہار فن میں جنسی قوت کی اہمیت کا قائل ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں اوڈیپس الجھن، شیلے، بہیو، بودیئر کے یہاں بیبت ناکی، نووِلے کی تصانیف میں خواہش مرگ، دوستووسکی کے کردار میں ذہنی پراگندگی یہ سب چیزیں ہمیں فرائڈ سے پہلے ہی ادب میں ملتی ہیں۔

رمزئیت اور اشاریت تو قرون وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ میں بھی بہت مقبول تھی، فرائڈ سے پہلے بودیئر نے رمزئیت کو خاصا مقبول بنا دیا تھا۔ اسی طرح ادب اور تنقید کی مشہور تحریکیں رومانیت، اور انیسویں اور بیسویں صدی کی فلسفہ کی تحریکوں ابہامیت، اور وجودیت، سے فرائڈ نے جس قدر استفادہ کیا، اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔

فرائڈ کے بعض رفقائے کار نے بھی تحلیل نفسی کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ان میں یونگ (۱۸۷۵ - ۱۹) صف اول میں نظر آتا ہے یونگ شروع میں فرائڈ کا ہیرو کار تھا۔ کافی عرصے تک اس نے فرائڈ کے ساتھ کام کیا لیکن بعد میں نظریاتی اختلافات کی بنا پر وہ اس سے علاحدہ ہو گیا اور نسلی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ یونگ کے لحاظ سے فن اور نفسیات میں آپس میں بہت گہرا تعلق ہے۔ اس سلسلے میں رقمطراز ہے "متبائن ہونے کے باوجود یہ دونوں ایک دوسرے سے بہت زیادہ متعلق ہیں اور ان کے تعلق کو فراموش نہیں کیا جا سکتا اس تعلق کی بنیاد اس امر میں پوشیدہ ہے کہ عمل تخلیق ایک نفسیاتی عمل ہے اور اس بنا پر ہمیں اس کی تشریح بھی نفسیاتی طور پر کرنی چاہیئے۔ انسان کے تمام دوسرے افعال کی طرح فن بھی نفسیاتی محرک کا مرہون منت ہے اور بنا بریں وہ نفسیات کا ایک موضوع ہے" لیکن وہ فن کے دو پہلوؤں کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہوتے رقمطراز ہے "فن کا صرف وہ پہلو جو ہیئت کے عمل سے متعلق ہے، نفسیات کا موضوع بن سکتا ہے۔ اور وہ پہلو جس کا تعلق فن کی ماہیت سے ہے، نفسیات کے دائرۂ مطالعہ سے باہر رہنا چاہیئے"۔[1]

---

[1] دریواس ص ۱۶۲

جہاں تک فن کی ماہیت کا تعلق ہے وہ اس پر زیادہ بحث نہیں کرتا، کیونکہ اس کے خیال میں یہ بحث نفسیاتی نہیں بلکہ اس کا تعلق جمالیاتی اور فنی اصولوں سے ہے۔ اس ضمن میں وہ اپنے ایک مضمون "تجزیاتی نفسیات کا شعریت کا تعلق" میں کہتا ہے کہ فن اپنی ماہیت کے لحاظ سے علم نہیں ہے اور علم بنیادی طور پر فن نہیں ہے۔ ذہن کے یہ دونوں شعبے مخصوص موضوعات سے بحث کرتے ہیں، اور ان کی تشریح صرف انہیں کے اصولوں سے ممکن ہے۔ نفسیات، فن کے بارے میں جو کچھ کہہ سکتی ہے وہ صرف فنی فعالیت کے نفسیاتی عمل سے متعلق ہے اور فن کی اصل ماہیت سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔ فرائڈ کی طرح یونگ کا نظریۂ فن بھی اس کے نفسیاتی نظریات پر استوار ہے۔ اور وہ اس میں نسلی لاشعور کو کافی اہم جگہ دیتا ہے۔ شاعری ادب کی دوسری اصناف اور دیگر فنون لطیفہ میں ایک فنکار نسلی لاشعور کو پیش کرتا ہے۔ فن کی بنیاد انفرادیت پر استوار نہیں بلکہ اجتماعیت پر ہے۔ "فن کی اصل روح اس بات میں پوشیدہ نہیں ہے کہ اس میں انفرادی خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فن میں یہ چیز جس قدر زیادہ نمایاں ہو گی، فن اپنے معیار میں اسی نسبت سے پست ہو جائے گا۔ . . . فن شخصی اور انفرادی عناصر سے بالا و بلند ہو کر انسانیت کے دل و دماغ کے لئے انسانیت کے دل و دماغ کی آواز کو بلند کرتا ہے۔ انفرادیت فن کو محدود کر دیتی ہے بلکہ یہ فن کے لئے تباہ کن ہے۔" [1]

یونگ ذہنی الجھن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، وہبی اور اکتسابی۔ مقدم الذکر

---

[1] ریڈر — ۱۱۸ - ۱۱۹

ذہنی الجھن کا مرکز ابتدائی لاشعور ہوتا ہے۔ جو تمام بنی نوع انسان میں ایک ہی طرح کا ہوتا ہے۔ اور ہر انسان کو وراثتاً ملتا ہے۔ موخرالذکر ذہنی الجھنوں کا مرکز تحت الشعور ہوتا ہے۔ یہ ذہنی الجھنیں ماحول کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں اور مختلف اشخاص میں ماحول کے اختلافات کی بنا پر مختلف ہوتی ہیں۔ اوڈیپس قطع اعضاء اور خود فریفتگی کی الجھنوں کو وہ وہبی اور ابتدائی الجھنیں خیال کرتا ہے۔ فن اس کے لحاظ سے دبی ہوئی اور ناآسودہ جنسی خواہشات کی خیالی یا حقیقی تشفی کا نام ہے۔ اور فن سے حظ حاصل کرنے کی وجہ بھی شاہد کی جنسی خواہشات کی تسلی اور آسودگی ہے۔ فن میں فنکار اور شاہد دونوں کا صرف لاشعور کارفرما ہوتا ہے تحت الشعور کا اس سے کوئی تعلق نہیں، کیونکہ وہ تو ماحول کی پیدا کردہ ایک انفرادی چیز ہوتی ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ذہنی الجھنوں کو منعکس کرتا ہے اور شاہد اس تخلیق میں اپنی ذہنی الجھنوں کو منعکس پاتا ہے۔ فنی تخلیق ایک طرف فنکار کے لاشعور کا اظہار ہوتی ہے۔ اور دوسری طرف شاہد کا اس سے حظ حاصل کرنا بھی اس کے اظہار ہی کا ایک ذریعہ ہے۔

ڈاکٹر اوٹو رینک (۱۸۸۴-۱۹۳۹) کا نقطۂ نظر بھی اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فنی تخلیق کی اصل وجہ جنسی خواہشات کی ناآسودگی ہے۔ ایک فنکار اپنی ناآسودہ خواہشات کو ارتفاع کی وساطت سے ان ذرائع سے پورا کرتا ہے جو سماجی نقطۂ نگاہ سے قابلِ قدر ہیں۔ اور اس طرح کی تخلیقات شاہد کی دبی ہوئی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ بھی بن جاتی ہیں فنی تخلیق کا اثر فنکار اور شاہد دونوں پر بہت حد تک یکساں ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ شاہد بغیر کسی

خاص کوشش اور محنت کے اپنی دبی ہوئی اور ناآسودہ خواہشات سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے[1] اور فنکار کو اس ضمن میں کافی محنت برداشت کرنی پڑتی ہے۔

---

[1] نقوش ع ۴۴-۳۷

باب ۲۰

فن اور کھیل

ہم دیکھ چکے ہیں کہ شلر کے لحاظ سے فن کا انحصار کھیل کی جبلت پر ہے
وہ کھیل اور فن دونوں کو زائد قوت کا کرشمہ سمجھتا ہے اگر ایک شیر بھوکا ہے یا
اسے کسی دوسرے جانور کا مقابلہ کرنا ہے تو وہ اپنی قوت شکار کے تعاقب یا دشمن
کے مقابلے میں صرف کرتا ہے لیکن جب اس کے مقابل نہ اس کا کوئی دشمن ہوتا ہے
اور نہ وہ بھوکا ہوتا ہے تو وہ اپنی زائد قوت کے انخلاء کا انتظام اپنی دہاڑ کے ذریعے
کر لیتا ہے۔ شلر نے انسان کی جمالیاتی تعلیم کے متعلق جو خطوط لکھے ہیں۔ ان میں
خط نمبر ۲۷ میں رقمطراز ہے "اگر شیر بھوکا نہ ہو اور کوئی دوسرا شکاری جانور بھی اس سے لڑنے
کے لئے موجود نہ ہو، تو اس کی خوابیدہ قوت اپنے آپ کو ظاہر کرنے کے لئے کسی نہ
کسی موضوع کو خود ہی پیدا کر لیتی ہے۔ وہ فضا کی خاموشی کو اپنی دہاڑ سے ختم کر دیتا
ہے۔ اور اس طرح اس کی زائد قوت بغیر کسی خاص مقصد کے صرف ہو جاتی ہے۔
جانور محنت اس وقت کرتا ہے جب کوئی خواہش اسے کام کرنے پر مجبور کرتی ہے۔
اور کھیلتا اس وقت ہے جب اس کا مقصد صرف زائد قوت کا انخلا ہوتا ہے
۔۔۔ جس طرح کہ انسان کے جسم کے اعضاء میں کھیل کا آزاد جذبہ موجود ہوتا ہے۔

اسی طرح اس کے تخیل میں بھی یہ جذبہ موجود ہے تخیل کے اس کھیل میں وہ بغیر کسی مقصد کے اپنی پوشیدہ قوت اور آزادی سے محظوظ ہوتا ہے۔" انسان میں قوت تخلیق موجود ہے اور وہ آزادی ارادہ کا بھی مالک ہے۔ وہ اپنی قوت تخلیق اور آزادی کی بنا پر اپنے عمل سے حظ حاصل کرتا ہے اور اس عمل کا نام کھیل ہے لیکن جمالیاتی کھیل (فن) میں ترتیب اور تبویب کی ضرورت ہے۔ انسان کا جمالیاتی ذوق انسان کی زائد قوت کو منضبط اور منظم کرتا ہے اور اس طرح انسان میں کھیل، فن کی شکل اختیار کر لیتا ہے "انسان صرف اس وقت کھیلتا ہے جب وہ حقیقی معنی میں انسان ہوتا ہے اور وہ صرف اسوقت مکمل انسان ہوتا ہے جب وہ کھیلتا ہے" اور اس میں کوئی شک نہیں کہ یہاں کھیل سے شلر کی مراد اس کی منظم شکل۔ فن ہے فن کی تخلیق اور اس سے محظوظ ہونا ایک انسان کو حقیقی معنی میں انسان بنا دیتا ہے۔

اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳ء) نے شلر کے اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور فن کے اس نظریے کو جس کا انحصار کھیل پر ہے، پوری طرح پیش کیا۔ وہ اپنی مشہور تصنیف "اصول نفسیات" میں جمالیاتی جذبے پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ کئی سال ہوئے اس نے ایک ایسے جرمن مفکر کے یہاں، جس کا نام وہ اب بھول گیا ہے۔ پڑھا تھا کہ جمالیاتی جذبہ کی بنیادیں کھیل کے جذبہ پر استوار ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ اسپنسر جس جرمن مفکر کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہ جرمن مفکر شلر تھا۔ اور اسپنسر نے شلر کے صرف چند اشارات پر کھیل اور فن کا ایک مکمل نظریہ پیش کیا، اسپنسر، ڈارون کے اور بہت سے خیالات کی طرح اس سے بھی متفق ہے کہ فطرت اور سماج میں ہر کام کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے۔ اس دنیا میں انسان کی تمام جسمانی قوتوں اور

ذہنی صلاحیتوں، جبلتوں اور خواہشوں اور اعلیٰ سے اعلیٰ احساسات اور جذبات کا مقصد فرد یا نسل یا ہر دو کی حفاظت ہوتا ہے۔ صرف دو چیزیں ایسی ہوتی ہیں۔ جو اس سے مستثنیٰ ہیں اور وہ کھیل اور فن ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کھیل اور فن ہر دو سے وہ صلاحیتیں آگے بڑھتی ہیں، جن کے یہ دونوں اظہار ہیں۔ لیکن یہ اثر ان صلاحیتوں کے بروئے کار آنے کا بالواسطہ نتیجہ ہے۔ فن اور کھیل زندگی کے تعیشات ہیں۔ ایک فرد اپنی زندگی کے سنجیدہ کاموں کے ساتھ ساتھ اس بات کا مستحق ہے کہ وہ اپنی صلاحیتوں کی زائد قوت سے لطف اندوز ہو سکے۔ کھیل اور فن دونوں میں ہم زائد قوت کو غیر مقصدی طور پر صرف کرتے ہیں اور اس طرح یہ دونوں بنیادی طور پر ایک ہی ہیں [1] "وہ افعال جنہیں ہم کھیل کہتے ہیں۔ جمالیاتی افعال سے بہت قریب ہیں۔ کیونکہ یہ دونوں زندگی کے بلاواسطہ معاون و مددگار نہیں ہیں۔" عام حالات میں کسی صلاحیت کے بروئے کار آنے سے تین قسم کے نتائج پیدا ہوتے ہیں۔ اول لذت و مسرت، دوم قابلیت میں نیا پن اور سوم مقصد کا حصول۔ لیکن اس کے برخلاف کھیل کی جبلت یا جمالیاتی صلاحیت کے عمل پیرا ہونے سے اول الذکر دو نتائج تو حاصل ہوتے ہیں لیکن موخرالذکر نتیجہ حاصل نہیں ہوتا۔ یعنی ان کے ذریعے کسی خارجی مقصد کا بلاواسطہ حصول ممکن نہیں ہے ہم میں قدرت نے مختلف صلاحیتیں ودیعت کی ہیں اور ہر صلاحیت کا ایک خاص مقصد ہوتا ہے اگر یہ صلاحیت اور قوت اپنے اصلی مقصد میں صرف کی جائے تو وہ کام ہے۔ لیکن اگر یہ قوت پوری طرح اس مقصد کے حصول میں صرف نہ کی جا سکے تو وہ اپنے نکاس کے لئے

---

[1] بحوالہ گلبرٹ ص ۵۴۱

مصنوعی ذرائع ایجاد کر لیتی ہے اور یہی کھیل ہے اگر انسان کی اعلیٰ صلاحیتیں اپنے انخلاء کے لئے مصنوعی ذرائع دریافت کریں تو وہ جمالیاتی عمل ہے کھیل اور جمالیاتی عمل کا کوئی خاص اور خارجی مقصد نہیں ہوتا۔ صرف ایک مقصد ہوتا ہے اور یہ مقصد ہے زائد قوت کا انخلاء۔ جو عمل کسی مقصد کے حصول کی طرف ہماری رہنمائی کرے وہ خیر ہے۔ لیکن وہ عمل جس کا کوئی مقصد نہ ہو۔ حسن کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے ,, تصورِ حسن ,, تصورِ خیر سے اس لحاظ سے مختلف ہے۔ کہ اس کا تعلق ان مقاصد سے نہیں ہوتا، جنہیں ہم حاصل کرنا چاہتے ہیں، بلکہ ان اعمال سے ہوتا ہے۔ جن کا تعلق مقاصد کے حصول سے صرف ضمنی ہوتا ہے[1]

اسپنسر کے اس نظریے پر ایک اعتراض تو یہی ہو سکتا ہے۔ کہ کھیل کی وجہ، زائد قوت کا انخلاء نہیں ہے۔ انسان اور دوسرے جانوروں کا جسم اور ذہن قوت کا مالگودام نہیں ہے کہ جب جسم میں قوت کا خزینہ زیادہ ہو جائے، تو کھیل کے ذریعہ اسے کم کر دیا جائے۔ ہم عام طور پر اس وقت کھیلتے ہیں۔ جب ایک کام سے تھک جاتے ہیں۔ کھیل ہمیں عموماً سنجیدہ کاموں کے تیار کرتا ہے۔ اور اس کا نعم البدل ثابت نہیں ہوتا۔ علاوہ ازیں جیسا کہ گروس نے کہا ہے کہ کسی کھیل کو شروع کرنے کے بعد ہم اس وقت تک کھیلتے رہتے ہیں جب تک کہ پوری طرح تھک نہ جائیں ,, جبلت کی وہ قوت جو ہمیں کھیلنے پر تیار کرتی بلکہ مجبور کرتی ہے، صرف اس وقت عمل پیرا نہیں ہوتی۔ جب وہ برتن میں سے چھلکنے لگتی ہے۔ بلکہ اس وقت تک عمل پیرا رہتی ہے، جب تک کہ اس برتن میں ایک قطرہ بھی باقی رہے ,, اور پھر یہ سوال بھی

---

[1] بحوالہ گلبرٹ ص ۱۹۵

زیر بحث آتا ہے کہ جب تمام قوت ایک ہی نوعیت کی ہوتی ہے۔ تو زائد قوت کو کھیل میں کیوں صرف کیا جائے، کیا اسے کسی اور سنجیدہ کام میں خرچ نہیں کیا جا سکتا۔ اسپنسر کھیل کو بلا مقصد عمل سمجھتا ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ حظ حاصل کرنے کے علاوہ بھی کھیل کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے یہ چیز ممکن ہے کہ دیکھنے والے کے لئے کھیل صرف کھیل ہو۔ لیکن جہاں تک خود کھیلنے والے کا تعلق ہے وہ اکثر اپنے کھیل میں پوری سنجیدگی کے ساتھ مشغول ہوتا ہے۔ اور اسے صرف کھیل نہیں بلکہ کام سمجھتا ہے اور ایک بامقصد کام، ایک سنجیدہ کام۔ اور جہاں تک فن اور جمالیاتی عمل کا تعلق ہے تو اس کے مقصد بلکہ مقاصد سے تو انکار ممکن ہی نہیں۔

اسپنسر کی اس رائے سے بھی اتفاق ممکن نہیں کہ کھیل اور فن کی نوعیت ایک ہوتی ہے فن کی نوعیت تعمیری اور تخلیقی ہوتی ہے۔ اس میں کسی تصور، تخیل، جذبہ کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جلال و جمال کو پیش کیا جاتا ہے۔ کسی نئی چیز کو تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف کھیل کا مقصد صرف عارضی ہوتا ہے چاہے وہ زائد قوت کا انخلا ہو یا کسی کام کی تیاری کا ذریعہ، بہر حال اس میں تخلیق کا وہ عنصر موجود نہیں ہوتا جو فن کو حقیقی معنی میں فن بناتا ہے۔

اسپنسر نے جمالیات کے بعض دوسرے موضوعات پر بھی کافی بحث کی ہے اس کے لحاظ سے جمالیاتی حظ کی ایک بڑی وجہ کسی معروض کی وہ صفت اور خصوصیت ہے جو ہماری صلاحیتوں کو بدرجہ اتم متاثر کرے۔ . . . . . اس کی دوسری وجہ کسی تہیج کی کمیت میں بہت زیادہ فرق ہونا ہے۔ کمیت کا یہ فرق ہم میں ایک خوشگوار

احساس کا موجب ہوتا ہے اور تیسری وجہ اس ہیجی کی خاص ترتیب اور ترکیب
کے ساتھ جزوی تجدید ہے۔" وہ جمالیاتی حظ کے تین مدارج پیش کرتا ہے (۱)
سادہ حس، خوشبو، رنگ اور آواز سے حاصل کردہ حظ (۲) وہ حظ جو روشنی اور
سایہ کی آمیزش، رنگ، الحان اور سُر کے ادراک سے حاصل ہوا اور خاص طور
پر وہ حس کا انحصار ہم آہنگی اور موسیقیت پر ہو۔ اور (۳) وہ حظ جو حواس اور ادراک کے
ملنے اور ان میں مثالی عنصر کی موجودگی سے حاصل ہو اور جس کا نتیجہ اعلیٰ اور ارفع جذبات
کی شکل میں ظاہر ہو۔ اعلیٰ ترین حظ وہ ہوتا ہے جس میں یہ تینوں کیفیتیں بیک
وقت ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ظہور پذیر ہوں۔ اسپنسر کے خیال میں جمالیاتی
جذبات اپنی خصوصیت اور ماہیت میں دوسرے جذبات سے مختلف نہیں ہوتے
وہ ہماری صلاحیتوں کے ایک خاص قسم کے استعمال پر مبنی ہوتے ہیں اور غیر
جمالیاتی حواس، ادراک اور جذبات سے صرف اس بات میں مختلف ہوتے ہیں
کہ وہ ہمارے شعور میں موجود رہتے ہیں اور ہم ان پر غور و خوض کرتے ہیں[1]

گرانٹ ایلن (۱۸۴۸-۱۸۹۹) نے اسپنسر کے نظریہ کو آگے بڑھایا اور اسے
نظم و ترتیب کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے جمالیاتی مسائل پر عضویاتی نقطہ نگاہ
سے بحث کی۔ اسپنسر کی طرح وہ بھی انسان کے سنجیدہ اور ضروری کاموں کو
فضول کاموں یعنی کھیل وغیرہ سے بنیادی طور پر الگ سمجھتا ہے۔ ان دونوں
میں فرق یہ ہے کہ سنجیدہ کام کسی خاص مقصد کے تحت کئے جاتے ہیں اور غیر سنجیدہ
کام صرف تفریح کی خاطر کام کا مقصد ضروریات زندگی کو پورا کرنا اور زندگی کو

---

[1] ناٹ ۔ ص ۴۲

قائم رکھنے اور آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ غیر سنجیدہ کام کا مقصد صرف تفریح ہوتا ہے اور اس سے خارجی طور پر اور کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا موخر الذکر کی دو قسمیں ہیں۔ کھیل اور فن۔ یہ دونوں اپنے مقصد کے لحاظ سے ایک دوسرے کے عین مطابق ہیں۔ بہر حال ان میں کچھ فرق بھی ہے اور وہ فرق یہ ہے کہ کھیل، فعالی حالت کا نام ہے اور فن، انفعالی حالت کا۔

۔ جب ہم اپنے جسم کے مختلف جوڑوں اور پٹھوں کو حظ حاصل کرنے کے لئے فعالی طور پر حرکت دیتے ہیں۔ تو اس وقت کھیل کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے لیکن جب ہم انفعالی طور پر اپنی آنکھوں اور کانوں سے کام لیتے ہیں تو اس کا نتیجہ فن اور اس سے محظوظ ہونا ہوتا ہے۔

اس کے لحاظ سے جمالیاتی احساسات موضوعی لحاظ سے بعض عضویاتی حرکات سے وابستہ ہیں یہ خارجی حواس اور اعلیٰ جذبات کے درمیان ایک کڑی کا کام دیتے ہیں اور ان کا انحصار لذت و الم کے عضویاتی قانون پر ہوتا ہے حسن سے ہماری دلبستگی اور قبیح سے نفرت، اصول انتخاب طبعی کا نتیجہ ہے۔ وہ ذوق جمال کی ابتدا بالکل طبعی اصولوں پر رکھتا ہے۔ اور اس کا تعلق نظام اعصابی سے ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ فن، نظام اعصاب میں خوشگوار اشتعال کا باعث ہوتا ہے "جمالیاتی طور پر ایک حسین شے ہم میں کم سے کم تھکاوٹ اور تفسیخ اوقات سے زیادہ سے زیادہ تحریک اور سرور پیدا کرتی ہے . . . . . اور قبیح چیز وہ ہے جو ایسا کرنے میں ناکام رہتی ہے" وہ اپنی تصنیف "عضویاتی جمالیات" کے دیباچے میں رقمطراز ہے "میں فنون لطیفہ میں سے

کسی بھی فن کا پرستار نہیں ہوں۔ لیکن میرے خیال میں یہ چیز میرے لئے کچھ ابھی ہی ہے۔ ۔ ۔ ۔ کیوں کہ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ عین ممکن ہے کہ فن کا پرستار حسن کے بنیادی عناصر پر غور و خوض کرتے ہوئے ان احساسات اور جذبات کا شکار ہو جائے جو حسن کے صرف اعلیٰ ترین نمونوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں ایسا شخص سوائے ان اعلیٰ جذبات کے جو اس کے نکھرے ہوئے ذوق کی تربیت اور اصلاح میں معاون و مددگار ثابت ہوں، غالباً ہر قسم کے جمالیاتی جذبات کو نگاہِ حقارت سے دیکھے گا۔“ [1] اس نے اپنی مندرجہ بالا کتاب میں متعدد تجربات پیش کئے ہیں، لیکن یہ تجربات عضویاتی طور پر کسی قدر و قیمت کے مالک ہوں تو ہوں، لیکن جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، ہم اس کے تجربات اور نظریات کو قابلِ قبول قرار نہیں دے سکتے۔ اس کے نظریہ کے متعلق کم از کم یہ تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ اس کی جمالیات میں ذوقِ جمال کا فقدان ہے۔

رفتہ رفتہ اس نظریئے نے خاصی مقبولیت حاصل کر لی۔ انگلستان میں گرانٹ ایلن کے ساتھ ساتھ الیگزنڈر بین اور جیمس سلے نے اس نظریئے کی تائید کی۔ فرانس میں گیو اور سیلی نے رومانیت کے نقطۂ نگاہ سے اس نظریئے کی تشریح کی۔ وکٹر باخ نے کھیل کے اس نظریئے کو ہم گدازی سے مطابقت دینے کی کوشش کی۔ سیگو رائیمان نے اپنے نظریۂ موسیقی میں کھیل کے جذبہ کو جگہ دی کارل گروس اور کانراد لانگے نے اس نظریئے پر اپنے اپنے نقطۂ نظر سے مفصل بحث کی۔ یہاں ہم صرف گروس اور لانگے کے نظریات کو پیش کرنے پر اکتفا کریں گے

---

[1] گلبرٹ ۔ ۲۶ ۵

کیونکہ انہوں نے اس نظریہ کو پوری تفصیل اور منطقی تکمیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔

کارل گروس۔ اسپنسر کے بعد جس مفکر نے فن کے اس نظریے پر سب سے زیادہ زور دیا۔ وہ کارل گروس ہے۔ لیکن وہ کھیل کو نہ زائد قوت کا انخلاء سمجھتا ہے۔ اور نہ ہی ونٹ کی طرح اپنے گذشتہ کاموں یا دوسروں کی نقل سمجھتا ہے۔ وہ کھیل کی لطف اندوزی کی قدر کا قائل ہے لیکن اس بات سے متفق نہیں کہ کھیل کی ابتدا لطف اندوزی اور اپنے آپ کو خوش کرنے اور تر و تازہ رکھنے میں پوشیدہ ہے۔ اس کے لحاظ سے کھیل کی ابتدا جبلت میں پنہاں ہوتی ہے۔ اس کا ایک خاص حیاتیاتی مقصد ہوتا ہے اور یہ مقصد زندگی کے سنجیدہ کاموں کی تیاری ہے وہ لکھتا ہے "کھیل وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے انسانی صلاحیتیں آگے بڑھتی ہیں اور کھیل ہی وہ ذریعہ ہے۔ جو ان صلاحیتوں کو زندگی کے مقاصد پورا کرنے کے لئے تیار کرتا ہے حیاتیاتی نقطہ نگاہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس لمحہ سے جب کہ تنازع للبقاء میں کسی نوع کی ذہنی صلاحیتیں اس کی جبلتوں کے مقابلے میں زیادہ کارآمد اور مفید ثابت ہوتی ہیں۔ قدرت صرف ان افراد کی مدد کرتی ہے، جن کی ناپختہ صلاحیتوں کو والدین کی رہبری میں اس بات کا زیادہ موقع ملتا ہے۔ کہ بروئے کار آسکیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو افراد زیادہ کھیلتے ہیں،،[1]

کھیل کے اس نظریے کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کھیل کا نہ کوئی خارجی مقصد ہوتا ہے اور نہ ہی اس کا مقصد صرف تفریح ہے۔ وہ ایک جبلی عمل ہے۔ جو اگرچہ ایک سنجیدہ اور حقیقی عمل نہیں لیکن کھیلنے والا اسے ایک سنجیدہ عمل سمجھتا ہے

---

[1] بحوالہ ڈوڈ کاس ص ۱۰۳

اور اس میں پوری تندہی سے حصّہ لیتا ہے۔ اور اس کا نتیجہ حظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ گروس کے لحاظ سے کھیلنے والے کا کھیل کو سنجیدہ اور حقیقی عمل سمجھنا اسے فن سے بہت قریب لے آتا ہے۔ لیکن جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ کھیل اور فن میں بنیادی فرق باقی رہتا ہے۔ گروس کے خیال میں یہ فرق سامع اور قاری کو مرعوب کرنے اور اپنی قابلیت کو ظاہر کرنے اور اس طرح خوشی اور مسرت حاصل کرنے کا ہے۔ ایک فنکار میں یہ فرق "اپنی تخلیقات کے ذریعے دوسروں کو متاثر کرنے اور اس طرح ان پر فوقیت حاصل کرنے کی امید میں مضمر ہے متاثر کرنا ہی فن کا اصل مقصد ہے۔ کچھ حد تک یہ ضرور صحیح ہے کہ فنکار کو عوام کی تعریف و تحسین کا خیال نہ کرنا چاہیئے۔ بلکہ اسے دل و دماغ کی آواز پر لبیک کہنا چاہیئے۔ لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ایک عظیم فنکار اس اثر کا بالکل خیال نہیں کرتا۔ جو وہ دوسروں پر ڈالتا ہے اعلیٰ فن کا مقصد روحانی برتری حاصل کرنا ہے اور کوئی بڑا فنکار اس خواہش سے آزاد نہیں ہو سکتا۔"

کونراد لانگے (۱۸۵۵-۱۹۲۱) شلر اور اسپنسر سے کافی متاثر ہے۔ وہ کھیل کو بچپن کا فن اور فن کو کھیل کی ارتقائی شکل سمجھتا ہے۔ بچوں کا کھیل بڑوں کے فن کی ابتدائی صورت ہے۔ بچوں کو کھیل سے جس قسم کی خوشی حاصل ہوتی ہے، بڑوں کو فن سے اسی قسم کا حظ حاصل ہوتا ہے بچوں کا کتابوں وغیرہ میں سے تصاویر دیکھنا مصوری سے ان کے ذوق و شوق کا اظہار ہے اور ان کا گڑیوں سے کھیلنا ابتدائی سنگ تراشی کے سوا اور کیا ہے۔ کھلونوں کی

دکان اور آرٹ گیلری میں بنیادی طور پر زیادہ فرق نہیں۔ جو کچھ فرق ہے۔ وہ کیفیت اور درجے کا ہے وہ کھیل اور فن دونوں کو زائد قوت کے انخلاء کا ذریعہ اور جبلتوں اور اضطراری کیفیتوں کی تسکین کا طریقہ سمجھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے یہ دونوں شعوری طور پر دھوکا کھانے کے مختلف طریقے ہیں اور ان کے ذریعے ایک فرد زندگی کی تلخ حقیقتوں سے بچ کر ایک مثالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ حقیقت سے فرار اختیار کر کے وقتی طور پر سکون حاصل کر لیتا ہے اور اس طرح وہ جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔

لانگے نے جس نقطہ پر سب سے زیادہ زور دیا ہے وہ کھیل اور فن دونوں میں شعوری طور پر اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنا ہے۔ وہ بچوں کے بہت سے مختلف کھیلوں کی مثال لے کر اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ بچے اپنے اکثر کھیلوں میں وہ پارٹ ادا کرتے ہیں۔ جن کے متعلق وہ اچھی جانتے ہیں کہ وہ اپنی زندگی میں نہیں ادا کر سکتے۔ وہ اپنے آپ کو خیال کرتے ہیں جو وہ نہیں ہوتے۔ وہ ایسے کام کرتے ہیں جن کے متعلق انہیں معلوم ہے کہ وہ نہیں کر سکتے۔ وہ اس طرح محسوس کرتے ہیں، جس طرح عام زندگی میں وہ محسوس نہیں کرتے۔ اپنے کھیلوں میں وہ کبھی جانور بنتے ہیں اور کبھی شکاری کبھی چور بنتے ہیں، اور کبھی سپاہی کبھی استاد بنتے ہیں۔ اور کبھی ڈاکٹر کبھی ریل بنتے ہیں اور کبھی ڈرائیور حالانکہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ وہ حقیقتاً ایسے نہیں ہیں۔ نہ صرف بچے بلکہ نوجوان اور معمر انسان بھی بہت سے ایسے کھیل کھیلتے ہیں جن کا بنیادی عنصر التباس اور اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنا ہوتا ہے۔ لیکن

بچوں کے یہ کھیل بڑوں میں فن کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اب وہ فن کے ذریعے
اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ حقیقت سے فرار اختیار کر کے
کے ایک مثالی دنیا میں پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں فنون لطیفہ میں بھی وہ التباس
کو بہت اہمیت دیتا ہے اور فنونِ لطیفہ کا مقصد التباس پیدا کر کے اس سے حظ اٹھانا اور دوسروں کو محظوظ
کرنا سمجھتا ہے۔ اس ضمن میں وہ غنائیہ، المیہ، رقص، افسانہ نگاری، مصوری وغیرہ کی مثالیں پیش کر کے اپنے
نظریے کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ہر فن ایک کھیل
ہوتا ہے کیونکہ اس میں حظ اور بے لوث ہونے کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔
جہاں تک کھیل کا تعلق ہے ہر وہ کھیل جس کا انحصار التباس اور حقیقت سے فرار
پر ہے 'فن ہے'۔ جب ہم ان تمام کھیلوں کے متعلق غور و خوض کرتے ہیں جن
کا انحصار التباس پر ہے تو اس بات میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش باقی
نہیں رہتی کہ وہ بنیادی خصوصیات کے لحاظ سے فن ہیں۔ وہ جمالیاتی عمل
کے ابتدائی مدارج ہیں۔ فن کی ایک بھی ایسی خصوصیت نہیں جو اس قسم کے
کھیلوں میں موجود نہ ہو۔ اور اسی طرح اس قسم کے کھیلوں میں بھی کوئی ایسی خصوصیت
نہیں جو فنون لطیفہ میں موجود نہ ہو۔"

التباس پر مبنی کھیل اور فنون لطیفہ میں تخیل کی جو اہمیت ہے، لانگے
نہ صرف اس کا معترف ہے۔ بلکہ اسے بہت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ التباس،
مثالی دنیا کی تخلیق اور تلخ حقیقت سے فرار میں تخیل اپنی پوری رعنائیوں کے
ساتھ کارفرما ہوتا ہے۔ بغیر تخیل کے نہ کھیل ممکن ہے اور نہ فن۔ لیکن وہ تخیل
کے ساتھ ساتھ نقل کو بھی کھیل اور فن کا لازمی جزو سمجھتا ہے۔" تاریخ یورپ

میں اس مسئلہ پر دو مدارس فکر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں اول افلاطون اور ارسطو کا نظریۂ نقل اور دوم کالرج اور دوسرے رومانوی مفکرین کا نظریۂ تخیل۔ نقل کے نظریئے میں فن کے وقوفی اور حقیقی عناصر پر زور دیا جاتا ہے اور تخیل کے نظریہ میں فن کے جذباتی اور تخیلی عناصر پر۔ لانگے نے اپنے نظریہ میں ان دونوں نظریات کو سمونے کی کوشش کی ہے۔ وہ کھیل اور فن میں ایک طرف تخیل کو کارفرما سمجھتا ہے اور دوسری طرف نقل کو۔ اس کے لحاظ سے نقل اور تخیل کھیل اور فن کے عناصر ترکیبی ہیں کھیل اور فن دونوں میں ان میں سے کسی ایک کی بھی غیر موجودگی ناممکن ہے بچے اور فنکار ایک طرف تخیل سے کام لیتے ہیں اور دوسری طرف نقل سے۔ بچے اپنے کھیلوں میں بڑوں کی نقل کرتے ہیں اور فنکار فطرت کی۔ لیکن وہ صرف نقل پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ تخیل سے بھی کام لیتے ہیں اور اصل کھیل اور عظیم فن وہی ہے جس میں یہ دونوں عناصر موجود ہوں ، اور ایک دوسرے کے معاون و مددگار۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ لانگے نے اسپنسر کے نظریۂ فن اور کھیل کو اس کی منطقی تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ بہرحال بنیادی طور پر اس کے نظرئے پر بھی وہی اعتراضات عائد ہوتے ہیں۔ جو اسپنسر کے نظریہ پر کئے جا چکے ہیں۔ اور انہیں دوبارہ پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔

باب ۲۱

ہم احساسی اور ہم گدازی

دوسرے اشخاص کے احساسات اور جذبات سے متاثر ہونا قدرتی امر ہے ہم دوسرے کے احساسات اور جذبات سے نہ صرف متاثر ہوتے ہیں۔ بلکہ ان کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دوسرے کو خوش و خرم دیکھ کر ہمارے دل میں بھی اسی قسم کے احساسات و جذبات موجزن ہو جاتے ہیں۔ دوسروں کو غمزدہ اور رنجیدہ دیکھ کر ہم اپنے آپ کو غمزدہ سا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ خوف، تجسس، حیرت، گھبراہٹ وغیرہ احساسات اور جذبات بھی ہم پر اسی طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ دوسروں کے احساسات سے متاثر ہونا اور ان احساسات کا اپنے دل میں پیدا ہو جانا ہم احساسی کہلاتا ہے۔ ہم احساسی کا مطلب دوسروں کی طرح احساس کرنا ہے۔ ہم احساسی میں اگرچہ نقل کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن اسے صرف نقل تک محدود کر دینا غلط ہے۔ اس کا اصل اور بنیادی مقصد دوسروں کے احساسات میں شریک ہونا ان کی طرح محسوس کرنا۔ ان کی پسند اور ناپسند کو اپنانا ہے۔ ان مقاصد کے حصول کے لئے تخیل اور تجربہ لازمی اور ضروری ہیں۔ احساسی ہم آہنگی کے لئے اس بات کی ضرورت ہے کہ ہم ماضی میں اس احساس سے گزر چکے ہوں، وہ کیفیت کبھی نہ کبھی

ہم پر طاری ہو چکی ہو۔ اس جذبے سے ہم کبھی نہ کبھی متاثر ہو چکے ہوں۔ اس کے علاوہ
اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے اپنے آپ کو اس پوزیشن میں
رکھ سکیں جس سے کہ دوسرا شخص گذر رہا ہے اور حالات کو دوسرے کے نقطہ نگاہ سے
دیکھا اور محسوس کر سکیں اور یہ بھی سمجھ سکیں کہ ان حالات میں خود ہم پر کیا گزر سکتی ہے
اور احساسی طور پر ان حالات کا ہم پر کیا اور کس طرح رد عمل ہو سکتا ہے۔

ہم احساسی کا جذبہ بعض جمالیاتی مسائل کے حل کرنے میں کافی حد تک معاون
و مددگار ہے۔ برک المیہ سے حاصل کردہ انبساط کی وجہ ہم احساسی کے جذبہ کو قرار
دیتا ہے "جذبہ ترحم، حظ و انبساط کا موجب ہوتا ہے اور اس کی اصل وجہ محبت
اور آپس کے تعلقات ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ خالق عالم نے ہماری سرشت ہی میں یہ
داخل کر دیا ہے کہ ہم، ہم احساسی کی بنا پر ایک دوسرے سے متعلق ہوں۔ اس
نے اس تعلق کو حظ و انبساط کے ذریعے اور زیادہ مضبوط کر دیا ہے۔ کسی خاص
موقع پر ہم احساسی کے جذبے کی جس قدر زیادہ ضرورت ہوتی ہے اس موقع پر
حظ و انبساط بھی اسی قدر زیادہ حاصل ہوتا ہے۔ مثلاً مصیبت میں دوسروں کو ہم
احساسی اور ہمدردی کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے، اس موقع پر ہمدردی کرنے
والے کو خوشی بھی زیادہ حاصل ہوتی ہے۔ ۔ ۔ ۔ خوشی اور مسرت ہمیں المناک
مناظر سے دور رکھتی ہے۔ اور کرب و اذیت ہمیں مصیبت زدہ کی مدد پہ تیار کرتی ہے
یہ تمام عمل ایک خاص جبلت کے ماتحت ہوتا ہے جو بغیر ہماری مدد کے اپنے
مقاصد آپ ہی حاصل کر لیتی ہے"[1] برک کے خیال میں یہ مسئلہ کہ ہم کیوں المیہ

---

[1] بحوالہ گلبرٹ ص ۲۵

نظاروں سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ ہم احساسی کی اس وہبی جبلت اور قدرتی جذبہ کی بنا پر حل کیا جا سکتا ہے۔ ہم احساسی کا جذبہ ہمیں دوسروں کے احساسات سے متاثر کرتا ہے۔ اور دوسروں کو ہماری ہمدردی کی جس قدر زیادہ ضرورت ہوتی ہے، اسی قدر ہم میں یہ جذبہ زیادہ بیدار ہوتا ہے۔ اس جذبہ کی بیداری سے ہمیں حظ و انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اور کیونکہ المیہ نظاروں سے یہ جذبہ بیدار ہوتا ہے اس لئے المیہ نظارے حظ کا موجب ہوتے ہیں۔

ہم احساسی سے ہم دوسروں کے احساسات سے صرف متاثر ہی نہیں ہوتے بلکہ یہ ہمیں دوسروں کے افعال کی نقل پر آمادہ کرتی ہے۔ اس کے لحاظ سے نقل کا جذبہ بھی رحم کے جذبے کی طرح قدرتی اور وہبی ہے اور یہ دونوں جذبات ہم احساسی میں کارفرما ہوتے ہیں۔

لارڈ کیمز نے بھی ہم احساسی کو جمالیاتی مسائل کی بحث میں کافی اہم جگہ دی ہے۔ اس کے یہاں ہم احساسی کی بحث میں، ہمیں کچھ ایسے اشارات مل جاتے ہیں جو ہم گدازی کے نظرئیے کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ بہر حال اس نے اس مسئلہ پر مفصل بحث نہیں کی۔ وہ لکھتا ہے "بے ترتیب آہستہ حرکت، ناخوشگوار اور بے کیف احساس کی موجب ہوتی ہے۔ یکساں اور مستقل آہستہ حرکت خوش کن اور پرسکون احساس کی حامل ہوتی ہے۔ اور تیز حرکت ایک ایسے پرجوش احساس کی موجب ہوتی ہے جو ہم میں جوش و خروش پیدا کرتا ہے۔ اور ہمیں عمل پر اکساتا ہے" انیسویں صدی کے آخر میں لپس اور ورنن لی وغیرہ نے جو نظریۂ ہم گدازی پیش کیا، اس میں ہمیں لارڈ کیمز کے

مندرجہ بالا خیالات بہتر اور ارتقا یافتہ شکل میں ملتے ہیں۔

ہم احساسی اور جمالیاتی تجربہ میں کافی اہم تعلق ہے کانٹ کے لحاظ سے فن اور قدرت کے حسین معروضات کے مداحوں میں آپس میں ہم احساسی کا جذبہ موجود ہوتا ہے۔ یا کم از کم یہ جذبہ اس وقت کارفرما ہوتا ہے۔ جب ہمیں اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ اگر ایک انفرادی جمالیاتی تجربہ میں دوسروں کو شریک کیا جائے تو یہ اشخاص بھی اس تجربہ سے اسی طرح اور اسی قدر محظوظ ہوں گے جس طرح کہ خود شاہد ہم احساسی کا یہ جذبہ بالکل عام ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم کسی حسین معروض کا ادراک کرنے پر اپنے تجربہ اور جمالیاتی حظ میں دوسروں کو شریک کرنا چاہتے ہیں۔ ہم باذوق حضرات کے ساتھ شاعری، افسانہ موسیقی، مصوری وغیرہ پر تبادلۂ خیالات کرتے رہتے ہیں اور اس کی وجہ ہم احساسی کا جذبہ ہے لیکن کیا یہ جذبہ جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے میں بھی کچھ معاون و مددگار ثابت ہو سکتا ہے [1]

جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے میں ہم احساسی کا جذبہ معاون و مددگار رہتا ہے۔ جمالیاتی تجربہ میں ہم اپنے معروض سے احساسی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ اس اثر پذیری کے بغیر جمالیاتی تجربہ میں گہرائی اور گیرائی کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ نہ صرف یہ کہ ہم اپنے معروض سے متاثر ہوتے ہیں بلکہ بعض مرتبہ ہم اپنے آپ کو اس جمالیاتی معروض میں جذب کر دیتے ہیں۔ اور جذب کر دینے کے اس جذبہ کو ہم گدازی کا نام دیا جاتا ہے۔ ہم گدازی کا مطلب دوسروں کے احساسات سے صرف متاثر ہونا نہیں بلکہ اپنے

---

[1] گلبرٹ ۸۹

احساسات؛ معروض میں خلل پذیری کا نام ہم گدازی ہے۔ ہم گدازی میں موضوع اور معروض، شاہد اور مشہود کا فرق ختم ہو جاتا ہے۔ شاہد اپنے آپ کو مشہود میں جذب کر دیتا ہے . . . . شاہد تخیلی طور پر مشہود کی جگہ حاصل کرتا ہے۔ اس کا عمل اور احساسات، مشہود کے عمل اور احساسات کے مطابق ہوتے ہیں۔ مشہود کا ذی حس بلکہ ذی جان ہونا بھی ضروری نہیں۔ ضرورت صرف اس بات کی ہوتی ہے کہ مشہود اس حالت میں ہو کہ وہ شاہد میں ایک خاص قسم کے احساسات پیدا کر سکے۔ اور شاہد اپنے آپ کو مشہود کے ساتھ یک جان و دو قالب محسوس کرنے لگے ہم گدازی صرف احساسات تک محدود نہیں رہتی، بلکہ عضویاتی طور پر بھی اکثر اس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اظہار مشہود کے عمل کی نقل نہیں ہوتی، بلکہ مشہود کے عمل کے ساتھ ساتھ اور بعض مرتبہ اس کے عمل سے پہلے ہی یہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ شاہد اپنے تخیل کی بنا پر مشہود کی حرکات کا اندازہ لگاتا ہے اور مشہود سے پہلے ہی نیم شعوری طور پر اس سے وہی حرکات رونما ہو جاتی ہیں۔ ان حرکات میں اس کی یہ تمنا کارفرما ہوتی ہے کہ مشہود اس خاص طریقے سے عمل پیرا ہو۔

لفظ ہم گدازی، انگریزی لفظ ایمپیتھی کے ہم معنی کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور ایمپیتھی ایک جرمن لفظ آئین فیولنگ کا ترجمہ ہے۔ جرمنی کے اس لفظ کا صحیح طور پر ہم معنی لفظ تلاش کرنا بہت مشکل ہے۔ بہرحال ایمپیتھی اور ہم گدازی کے الفاظ سے کافی مفہوم ادا ہو جاتا ہے۔ یہ لفظ اگرچہ ہمیشہ تو نہیں لیکن عموماً جمالیاتی تجربہ کے سلسلے میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی غالباً سب سے واضح مثال اس ایکٹر کی ہو سکتی ہے جو اپنا پارٹ ادا کرتے، اس کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے پوری طرح

محسوس بھی کرتا ہے۔ اسی طرح یہ اصول دوسرے فنون لطیفہ میں بھی کافی کارفرما ہے۔ ایک شخص اپنے مشہور یا معروض میں اپنے احساسات کو داخل کر دیتا ہے۔ ہم گدازی میں شاہد اپنے آپ کو اپنے جمالیاتی معروض میں احساسی طور پر جذب کر دیتا ہے۔ لیکن مظاہر پرستی میں وہ ایک بے جان شے کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ ثانی الذکر عمل اول الذکر کی نسبت زیادہ آسان ہے۔ جمالیاتی تجربہ میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ شاہد اپنے جمالیاتی معروض کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اگرچہ وقتی طور پر وہ یہ سمجھتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو معروض میں جذب کر دیا ہے۔ وہ اس کے ساتھ احساسی طور پر ہم آہنگ ہو گیا ہے۔"[1]

رابرٹ فشر اور لوتسے نے سب سے پہلے اس لفظ آئین فیولنگ کو جمالیات میں استعمال کیا اور ونٹ نے نفسیات میں۔ اس کے بعد لپس نے ہم گدازی کا جمالیاتی نظریہ پیش کیا اور مفصل طور سے اس پر بحث کی۔ جرمنی میں والکاٹ اور کارل گروس بھی اس نظریئے کو زیر بحث لائے۔ فرانس میں وکٹر باخ نے اس نظریے کو اپنایا۔ انگریزی میں سب سے پہلے ٹیچنر نے اس لفظ کا ترجمہ ایمپیتھی کیا۔ ورنون لی نے لپس کے ساتھ ساتھ ہم گدازی کا نظریہ پیش کیا اور لپس اور ورنن لی کے بعد یہ لفظ اور نظریہ نفسیات اور جمالیات میں عام ہو گیا۔

کیرٹ اس نظریئے کی تشریح کرتے ہوئے رقمطراز ہے "جمالیاتی حظ کسی معروض میں ہماری اپنی فعالیت سے محظوظ ہوتا ہے۔"[2] اس جملے میں ظاہرا طور پر ایک تضاد موجود ہے۔ بہرحال اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے آپ کو کسی

---

[1] انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا [2] نظریہ حسن ص ۲۷۳

معروض میں جذب کرکے اس سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ یا ہم کسی معروض سے اس حد تک حظ حاصل کرتے ہیں جس حد تک ہم اپنے آپ کو اس معروض میں جذب کر دیتے ہیں۔ یہ نظریہ حقیقتاً نفسیاتی ہے اور اس میں حسن اور فن کی تشریح نفسیاتی طور سے کی جاتی ہے۔ اس نظریے کو اگرچہ خالصتاً موضوعی تو نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس میں معروض کی اہمیت سے کلیتہً انکار نہیں کیا جاتا۔ بلکہ معروض کی موجودگی کو اس بنا پر مانتا ضروری ہے کہ موضوع اپنے آپ کو جذباتی طور پر اس میں جذب کر سکے۔ موضوعی جذبات کا انحصار کچھ نہ کچھ حد تک ضرور معروضات اور اس کی خصوصیات پر ہوتا ہے۔[۱] بہرحال اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نظریے کا زیادہ رجحان موضوعیت ہی کی طرف ہے۔ اسی طرح اسی نظریے میں جہاں تک حسن کی ماہیت کا تعلق ہے، حسن کو بہت حد تک موضوعی سمجھا جاتا ہے اور اگرچہ اس کی معروضیت سے انکار نہیں کیا جاتا۔ لیکن اس کے معروضی پہلو کو فراموش ضرور کر دیا جاتا ہے اور سب زیادہ توجہ اس موضوعی پہلو ہی پر مرکوز رکھی جاتی ہے۔ اس نظریے کی رو سے "حسن شاہد کے منتقصب تحت الشعوری احساسات کے معروض میں ظل پذیر ہونے سے پیدا ہوتا ہے"۔[۲] حسن جو خارجی اشیاء میں نظر آتا ہے۔ ان کا ذاتی وصف نہیں ہوتا بلکہ مشاہدہ کرنے والے شخص کی ہمدردی اور شوق کے تحت الشعوری جذبات، جب کسی شے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، تو وہ حسین و دلکش نظر آنے لگتی ہے چنانچہ مشاہدہ کرنے والے کا سوز دروں ہی حسن کی صورت میں مشہود میں جلوہ گر ہوتا ہے۔[۳]"

---

[۱] چیمبرز انسائیکلو پیڈیا [۲] شریف ۲۹ [۳] ناصر ۱۰۸

جیسا کہ عرض کر چکا ہے۔ جمالیات میں ہمم گدازی کا نظریہ جرمنی میں لپس اور انگلستان میں ورنن لی نے مفصل طور پر پیش کیا۔ لپس کی وہ تصنیف جس میں اس نے سب سے پہلے نظریۂ ہمم گدازی کو پیش کیا، ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی لیکن ورنن لی نے۔ جس کا اصل نام وائلٹ پیگٹ تھا۔ اور قلمی نام ورنن لی، اس کتاب سے استفادہ کرنے سے پیشتر ہی اپنا نظریۂ ہمم گدازی پیش کیا[۱] ورنن لی (۱۸۵۶۔ ۱۹۲۵) کے لحاظ سے اگرچہ فن کے مقاصد تو بہت سے ہوتے ہیں مثلاً تعلیم وتدریس، مفید اشیاء کی تخلیق، جذبات کا اظہار وغیرہ۔ لیکن اس کا بنیادی اصول صرف ایک ہے اور وہ ہے تخلیق حسن۔ حسین معروضات اپنی ہیئت کی بنا پر حسین ہوتے ہیں۔ جمالیات کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جو ایک ہیئت کو دوسری ہیئت کے مقابلے میں زیادہ حسین بنا دیتی ہے! اور جس کی غیر موجودگی میں ایک ہیئت قبیح ہو جاتی ہے ورنن لی کے خیال میں جب ہم اپنی فعالیت کو کسی معروض میں متشکل کر دیتے ہیں اور جب یہ عمل ہم میں جمالیاتی حظ کا موجب بن جاتا ہے۔ تو وہ معروض حسین ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف قبیح اشیاء وہ ہوتی ہیں جن میں نہ ہم اپنی فعالیت کو متشکل کرتے ہیں۔ اور نہ ہی ان سے کسی قسم کا حظ حاصل کرتے ہیں۔

اپنی ابتدائی تحریروں میں ورنن لی نے عضوی حواس اور جسمانی حالت پر بہت زور دیا۔ شروع میں اس کا خیال تھا۔ کہ جب ہم کسی معروض میں اپنی فعالیت کو متشکل کرتے ہیں تو ہمارا انداز اور جسمانی حالت معروض کے بالکل

---

[۱] ریڈر۔ ۳۶۸

مطابق ہونی چاہیے ۔ نہ صرف ہونی چاہیئے ۔ بلکہ ہمیں شعوری طور پر اپنی جسمانی حالت کو معروض کے مطابق کر لینی چاہیئے۔ لیکن اس کے بعد کی تحریروں میں حرکی حواس اور جسمانی انداز پر اس قدر زیادہ زور نہیں دیا گیا ہے۔ جتنا کہ اس کی ابتدائی تحریروں میں۔ بعد میں ورنن لی، پلس کے اس نظریئے سے متفق ہو گئی تھیں ۔ کہ معروض میں جو چیز ہم متشکل کرتے ہیں اور جو چیز اس میں ظل پذیر ہوتی ہے ۔ وہ ہمارے جذبات و تخیلات ہوتے ہیں ۔ اور یہ جذبات و تخیلات ، ہماری جسمانی حالت پر اثر انداز ہو کر اسے اپنے مطابق بنا لیتے ہیں ۔[1]

تھیوڈر لپس (۱۸۵۱ - ۱۹۱۴) نے ہم گدازی کے نظریے کو اور زیادہ واضح طور پر پیش کیا اور یہ عام طور پر لپس ہی سے منسوب ہے ۔ لیکن اس سے پہلے بھی ہمیں اس نظریئے کے متعلق کہیں کہیں اشارات مل جاتے ہیں ۔ ہرڈر کے لحاظ سے "ایک خط کا حسن ، حرکت میں پوشیدہ ہے اور حرکت کا حسن اظہار میں " اس کے اس جملے سے واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ اس کے خیال میں خارجی ہیئت کو قوت حرکت رکھنے والی شکل عطا ہونی چاہیئے جو ذہن کی فعالیت کی مرہون منت ہوتی ہے ۔ رابرٹ فشر کے یہاں اسی قسم کے اشارات ملتے ہیں، برک اور لارڈ کیمز کا عام احساسی کا نظریہ ، ہم گدازی کے نظریئے کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے ۔ ہرمان لوتسے اس بات پر مفصل بحث کرتا ہے کہ ذہن اپنے آپ کو فطرت میں کس طرح متشکل کرتا ہے لیکن لپس نے ان اشارات کی بنیاد پر ایک مربوط اور مکمل نظریہ پیش کیا ۔

لپس جمالیات کو حسن اور جمالیاتی قدر کا علم سمجھتا ہے ۔ اس کے لحاظ سے

---

[1] ریڈر - ۸ ۔ ۳۴۶

حسن معروض کی وہ صلاحیت ہے جو ہم میں ایک خاص قسم کا قابل قدر اور خوش کن احساس پیدا کرتی ہے جسے ہم احساس حسن کہتے ہیں۔ اس علم کا مقصد اس کے بنیادی اور اساسی مقاصد و طریقہ عمل کو صرف سمجھنا، بیان اور تشریح کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ ایک معروض کو جمالیاتی طور پر کس طرح پرکھا جائے اور دیکھا جائے کہ ایک فنکار خاص حالات میں کس طرح عمل پیرا ہو۔ کہ وہ اپنی تخلیقات میں جمالیاتی اقدار کو پیش کر سکے با الفاظ دیگر جمالیات معیاری علم بھی ہے اور ایجابی بھی۔ جمالیات کا فن لطیف سے وہی تعلق ہے جو کسی نظری علم کا اس کے عملی پہلو سے ہوتا ہے۔

وہ اگرچہ جمالیات میں موضوعیت کا قائل ہے۔ اور جمالیاتی تجربہ کے نفسیاتی پہلو پر کافی زور دیتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ معروض کی اہمیت کا منکر نہیں جمالیاتی تجربہ میں جمالیاتی قدر کا انحصار معروض پر ہوتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ جمالیاتی محاکمہ صرف ذاتی اور شخصی رائے کا اظہار نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسا محاکمہ ہوتا ہے جو حسین معروض کی قدر و قیمت کے مطابق ہوتا ہے حسین معروض سے جمالیاتی حظ حاصل کرنا مادی ہیئت اور ذہنی مواد دونوں میں پنہاں ہے۔ مادی ہیئت حقیقتاً ذہنی مواد کی اشاراتی علامت ہے اور معروض میں جمالیاتی قدر پیدا کرتی ہے۔ ہم گدازی کے نفسیاتی عمل یعنی جاندار، غیر جاندار شے میں اپنے ذہنی مواد (احساسات) کو محسوس کرنے کے عمل کی تشریح کرتے ہوئے لپس اس کی دو منازل پیش کرتا ہے۔ اول شاہد کے ذہن میں احساسات، مثلاً" فخر، حزن، افسردگی، خوشی کی موجودگی اور دوم ان احساسات کا معروض میں جو ہماری ذہنی زندگی کی عکاسی کرتا ہو منتقل پذیر ہونا۔ ہم گدازی کی ان دو منازل کے ذریعہ

شاہد، شے مدرکہ میں اپنے احساسات، تصورات، تخیلات، تجربات، خیالات کو منتقل کر دیتا ہے۔

بہر حال یہ خیال کرنا کہ ہم گدازی ہمیشہ جمالیاتی قدر کی حامل ہوتی ہے صحیح نہیں۔ ہم گدازی ایک طرف صدق اور کذب ہر دو پر مبنی ہو سکتی ہے اور اور دوسری طرف وقتی تقاضوں اور عملی ضروریات پر بھی جمالیاتی طور پر ہم گدازی نہ صرف صدق و کذب سے غیر متعلق ہوتی ہے۔ بلکہ ہم اس جذبہ کو اس وقت حاصل کر سکتے ہیں جب ہم عام زندگی کے وقتی تقاضوں اور عملی ضروریات سے دامن بچا کر صرف جمالیاتی طور پر شے مدرکہ کو محسوس کر سکیں۔

ہم گدازی کا مطلب، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ تحت الشعوری احساسات کا معروض میں ظل پذیر ہونا ہے۔ حسن، اس ظل پذیری کا نام ہے اور فن اسکی تجسیم کا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کی نفسیاتی طور پر کس طرح تشریح کی جا سکتی ہے؟ کیا اس کا تعلق اصولِ تلازمِ خیالات سے ہے۔ کیا اس عمل کا دارو مدار ہمارے گذشتہ تجربات کی بازگشت پر ہے یا یہ تجربہ سے ماورا ہمارے ذہن اور جذبات کو بلا واسطہ متاثر کرتا ہے۔ اور اس تاثر کی وجہ شے مدرکہ کی وہ صلاحیت ہے جس کی بنا پر ہم اس شے میں اپنے احساسات و خیالات کو منتقل کر سکتے ہیں؟ لپس شروع میں اس بات کا قائل تھا۔ کہ ہم گدازی کا انحصار تلازمِ خیالات پر ہے لیکن بعد کی تحریروں میں وہ اس تجرباتی اصول کا قائل نہ رہا تھا۔ اس کے لحاظ سے ایک تجربہ مختلف اجزاء کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی حیثیت ایک ناقابلِ تجزیہ وحدت کی ہوتی ہے اور اس لئے

اس میں مختلف اجزاء کے متعلق خیالات میں تلازمہ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔
ہیئت اور مواد، تجربے کے دو اجزاء یا دو رخ نہیں ہوتے بلکہ وہ اس طرح
ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ کہ انہیں کسی طرح بھی علاحدہ نہیں کیا
جاسکتا۔ غم اور اس کا اظہار، تلازم خیال کی بنا پر ایک دوسرے سے متعلق
نہیں ہوتے۔ بلکہ قدرتی طور پر یہ دونوں ساتھ ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں
جمالیاتی تجربہ من حیث الکل مدرک پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کی وجہ تلازم
خیالات نہیں ہے۔ بلکہ اس کا انحصار شئے مدرکہ کی خصوصیات اور مدرک
کی ذہنی صلاحیت پر ہے اور یہ ذہنی صلاحیت وہبی ہوتی ہے نہ کہ اکتسابی
جمالیاتی معروضات کی صوری صفات کو تین اصولوں کے تحت لایا جا
سکتا ہے۔ یہ اصول یکسانیت، وحدت فی الکثرت اور تکمل اطاعت ہیں۔
یکسانیت کا مطلب شئے مدرکہ کے مختلف اجزاء میں مشابہت اور یکسانیت
ہے۔ وحدت فی الکثرت سے مراد وہ وحدت ہے۔ جو مختلف اجزاء میں
ظاہرا اختلافات کے باوجود کُل میں موجود ہوتی ہے۔ تکمل اطاعت سے اس
امر کی وضاحت ہوتی ہے کہ مختلف اجزاء میں مشابہت اور یکسانیت
اور کل میں وحدت کی اصل بنیاد وہ خصوصیت یا صفت نہیں ہوتی جو
تمام اجزاء میں مشترک طور پر پائی جاتی ہے، بلکہ ایک ایسی صفت یا خصوصیت
ہوتی ہے جو کل میں جاری وساری ہوتی ہے۔ [1]

---

[1] لسٹول ۵ ، ۷ ، ۳۷

باب ۲۲

اظہاریت

فن میں اظہار کی اہمیت کے متعلق ہمیں اشارات تو متقدمین مثلاً سقراط، فلاطونیس، ونکل مان، لیسنگ، بام گارٹن کے اکثر یہاں مل جاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس نظریہ کو مفصل اور مکمل طور پر جس مفکر نے پیش کیا وہ اطالیہ کا مشہور مفکر بنیدیٹو کروچے (۱۸۶۶-۱۹۵۲) ہے کروچے نے جمالیات کو مختلف علوم کی صف اول میں بلکہ سر فہرست جگہ دی۔ اسے فلسفہ کی بنیاد قرار دیا۔ اور اس کی اساس پر اپنے نظام فکر کو تعمیر کیا۔

کروچے کے لحاظ سے انسانی زندگی میں بنیادی حیثیت وجدانی پہلو کو حاصل ہے، جو اپنے آپ کو فنونِ لطیفہ اور ادب کی شکل میں ظاہر کرتا ہے۔ وجدانی پہلو کا یہ اظہار ایک طرف استدلالی پہلو سے مختلف ہے اور دوسری طرف عملی پہلو سے۔ وجدانی پہلو کا اظہار فن کی شکل میں ہوتا ہے اور استدلالی پہلو کا منطق اور فلسفہ کی صورت میں۔ فن کا تعلق انفرادی جذبات اور محسوس تصورات سے ہے اور منطق کا غیر مرئی اور کلی صداقت سے۔ فن مخصوص جذبے کے اظہار کا نام ہے اور فلسفہ قضیۂ کلیہ کا ان دونوں میں مطابقت ضروری نہیں "اگر مجھے حسن اور صداقت میں سے کسی ایک کو منتخب کرنا ہو، تو میں حسن

کو منتخب کروں گا اور مجھے اس میں مطلق تذبذب نہ ہوگا۔" جہاں تک وقوف کے اس وجدانی پہلو اور انفرادی و اجتماعی عملی پہلوؤں کا تعلق ہے تو ان میں تو اور بھی زیادہ فرق ہے۔ فن ایک وقوفی عمل ہے جو ایک فرد کی زندگی میں بشکل تخیل اور جذبات تکمیل تک پہنچتا ہے۔ اس کے برخلاف، معاشی سیاسی اور اخلاقی پہلو کا مقصد عمل ہے جو صرف ذہنی زندگی تک محدود نہیں رہتا بلکہ اس کا تعلق عملی دنیا۔ اس کے عملی مقاصد اور ان کے حصول کے مختلف ذرائع سے ہوتا ہے۔

کروچے انسان کے ذہنی عمل کے اس وقوفی پہلو کو حسن، فن، وجدان اور اظہار کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ وہ حسن کو ایک موضوعی قدر قرار دیتا ہے اور اسکے خیال میں حسن، اشیائے مدرکہ مثلاً دریا کی روانی، شفق، نسیم سحری، غزل، تصویر، سنگ تراشی کے اعلیٰ نمونے، رقص، گیت میں موجود نہیں ہوتا بلکہ وہ اس شخص کی صفت ہے، جسے ان اشیاء کا وقوف حاصل ہوتا ہے۔ ایک شے بذات خود نہ حسین ہوتی ہے اور نہ قبیح۔ حسن اور قبح کا حامل تو وہ شاہد ہے جو ان اشیاء سے جمالیاتی تجربہ حاصل کرتا ہے۔ حسن اس ذہن میں ہوتا ہے۔ جو وقوف حاصل کرتا ہے۔ اس آنکھ میں ہوتا ہے۔ جو دیکھتی ہے۔ حسن اور فن شاہد کے جذبات اور تخیلات کے مکمل اظہار کا نام ہے اگر اظہار مکمل ہے تو تخلیقی فعلیت حسین ہے، اور یہی تخلیق حسن اور فن ہے۔ مصور کا اپنے ذہن میں کسی تصویر کا مکمل نقشہ کھینچ لینا، موسیقی دان کا ذہنی طور پر ایک راگ وضع کر لینا، شاعر کا ایک نظم کہہ لینا، اصل میں یہی فن ہے۔ یہی تخلیق حسن ہے۔ فنکار حسن کی

تخلیق اس وقت مکمل کرلیتا ہے جب وہ اپنے ذہن میں اس کا مکمل اظہار کرلیتا ہے
اس کو رنگ، سنگ، قلم، آواز، جسمانی پیچ وخم کا مرہون منت کردینا فنی طور پر اس
کی قدر ومنزلت نہیں بڑھاتا۔ فن کی تخلیق اور فن پارہ کی تخلیق ایک دوسرے
سے جدا ہیں۔ تخلیقِ فن، تخلیقِ حسن ہے، ایک ذہنی عمل ہے، جو داخلی
طور پر پایہ تکمیل تک پہنچتا ہے اور فن پارہ کی تخلیق کا مقصد ابلاغ ہے
ترسیل ہے۔ ذہنی تصاویر، تخیلات، جذبات کو خارجی طور پر متشکل کرنے کا
مقصد ابلاغ ہے۔ تخلیق تو اس سے پہلے فنکار کے ذہن میں مکمل ہو چکی ہے
تخلیقی فعلیت کو فن پارہ کی شکل میں لے آنا ایک خارجی عمل ہے۔ اور جمالیاتی
طور پر زیادہ قابلِ قدر بھی نہیں۔ فن اور حسن کا انحصار ابلاغ پر نہیں ہے۔ بلکہ اظہار
اور مکمل اظہار پر ہے "حسن مکمل اظہار ہے"۔ حسن اور فن اظہار میں پوشیدہ
ہے۔ جب تک فنکار اپنے جذبات، احساسات اور تخیلات کا اظہار نہ
کرے۔ تخلیقِ حسن اور فن کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ اور مکمل اظہار کے بعد
حسن اور فن تخلیق ہو جاتا ہے تخلیقِ حسن کے لئے کسی اور شرط کی ضرورت نہیں
معنی اور مواد کا جلوہ مکمل طور پر ہیئت اور صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فن کا کمال
یہ ہے کہ صورت کے ذریعے معنی کا مکمل طور پر اظہار ہو۔ اور جب یہ اظہار ہوتا
ہے تو معنی اور صورت میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ گویا صورت معنی کا دوسرا
نام ہے۔ جو معنی ہے وہی صورت ہے۔ مکمل اظہار کے وقت آرٹ حسین ہوتا
ہے۔ لیکن اگر اظہار میں ذرا بھی خامی رہ گئی تو آرٹ اسی حد تک بدصورت ہو
گا۔ بعض لوگوں کا خیال کتنا تمسخر انگیز ہے۔ کہ ان کے ذہن میں ایک عظیم اور

حسین خیال آیا ہے۔ مگر وہ اسے ظاہر نہیں کر سکتے۔ یا کسی عمدہ اور اچھی تصویر کا نقشہ ذہن میں آیا ہے مگر وہ اس کو کاغذ پر اتار نہیں سکتے؟ کروچے کے خیال میں جب تک ایک اعلیٰ خیال مکمل طور پر متشکل نہ ہو جائے وہ کوئی اعلیٰ خیال ہی نہیں ہے۔ معنی کا عدم اظہار معنی کی خامی کی دلیل ہے۔

غرض کروچے ہیئت اور مواد، صورت اور معنی میں تمیز اور تفریق کا قائل ہی نہیں، مواد فنکار کے جذبات، احساسات اور تخیلات ہوتے ہیں، جن کا وجود بغیر ایک خاص ہیئت کے ممکن ہی نہیں یہ ہیئت ہی ہے جو اس مواد کو اظہار کا موقع دیتی ہے۔ یا الفاظ دیگر فنکار کو احساسات و جذبات کا وقوف ایک خاص اور متشکل طور سے ہوتا ہے۔ بغیر اس خاص تشکل کے یہ وقوف ممکن ہی نہیں اور اس طرح صورت و معنی اور ہیئت و مواد کی تمیز اصولی طور پر غلط ہے۔ علاوہ ازیں صورت جب تک اپنا اظہار نہ کرے صحیح معنی میں صورت ہی نہیں۔ صرف اظہار ہی اسے صحیح معنی میں ہیئت اور صورت بناتا ہے۔ اس سے پہلے نہ مواد ہوتا ہے اور نہ ہیئت۔ بلکہ صرف حواس کا مواد خام ہوتا ہے صورت اور معنی دونوں کا انحصار اظہار پر ہے۔ اور ان ہی معنی میں کروچے وقوف کے اس پہلو کو اظہار کے ساتھ وجدان بھی کہتا ہے۔ کسی احساس اور جذبہ کا وقوف اس وقت تک ممکن ہی نہیں۔ جب تک کہ کسی نہ کسی طرح ذہن اس کا اظہار نہ کر دے ایک شے صرف اس وقت اور صرف اس شخص کے لئے حسین ہے۔ جب اور جس کے احساسات اس شے میں اسے متشکل نظر آئیں اور صرف وہ چیز حسین ہے جو کسی فرد کے احساسات اور تخیلات

کا روپ دھار لے۔ احساسات اپنا اظہار اس شے کے ذریعہ کریں اور وہ شے اپنا اظہار ان احساسات کی وساطت سے۔

کروچے کے نظریۂ فن میں لفظ اظہار کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس لفظ سے اس کا مطلب ذہنی اور داخلی اظہار ہے نہ کہ خارجی اور عملی کسی متشکل احساس اور جذبہ کا ذہن میں آنا اور ذہن کا وقوف کرنا، اظہار اور وجدان ہے۔ مکمل اظہار حسن اور فن ہے۔ الفاظ، آواز اور رنگ وغیرہ اظہار کے ذرائع نہیں ہیں۔ بلکہ یہ صرف ابلاغ کے ذرائع ہیں اظہار ان مادی ذرائع سے بے نیاز ہے۔ وہ ایک ذہنی کیفیت ہے۔ وہ ذہن کا اپنے آپ سے اظہار ہے۔ یہ اظہار حسن ہے۔ جو ذہن کی ایک قدر ہے۔ یہ اظہار فن ہے جو ذہن تخلیق کرتا ہے۔ یہ وجدان ہے کہ ذہن اس سے مکمل واقفیت حاصل کرتا ہے اور اس سے محظوظ ہوتا ہے۔ یہ تخیل ہے۔ جو ذہنی تصاویر کو حقیقت کے روپ میں پیش کرتا ہے اظہار کسی مادی ذریعہ کی وساطت سے عملی اور خارجی تخلیق نہیں ہے۔ فن کی اصل تخلیق تو فنکار کے ذہن میں احساسات اور جذبات کی بنا پر اس سے پہلے پایۂ تکمیل تک پہنچ جاتی ہے۔ اظہار فن کار کا ذہن کرتا ہے۔ اور صرف اپنے آپ سے فنکار کو اس کے لئے کسی خارجی وسیلے کی ضرورت نہیں! ابلاغ کے لئے یہ خارجی وسیلے یقیناً ضروری ہیں۔ لیکن فنی اور جمالیاتی طور پر اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔

کروچے لفظ اظہار کو جن معنی میں استعمال کرتا ہے۔ ان کے پیش نظر ہم میں سے ہر شخص جو کسی فن پارہ سے محظوظ ہوتا ہے۔ خود بھی فنکار ہے

اور جتنا زیادہ اور جس قدر صحیح طریقے سے وہ اس سے محظوظ ہوتا ہے وہ اسی لحاظ سے اور اسی درجے کا فنکار ہے۔ نقاد یا شاہد اس فن پارہ کو اس وقت تک حسین سمجھ ہی نہیں سکتا جب تک کہ یہ فن پارہ اس کے احساسات اور جذبات کا آئینہ دار نہ ہو اور اس کے احساسات اس فن پارہ میں اظہار حاصل نہ کر لیں۔ کروچے کے لحاظ سے یہی تخلیق حسن ہے، فن ہے۔ اور اسی لحاظ سے نقاد اور شاہد بھی فنکار ہیں۔ تنقید کرنے اور محظوظ ہونے کا مطلب تخلیق ہے۔ فرق صرف ابلاغ کا ہے۔ فنکار میں یہ احساسات اور جذبات اتنے واضح اور شدید ہوتے ہیں کہ وہ وضاحت کی بنا پر ان کے ابلاغ پر قادر ہوتا ہے۔ اور شدت کی وجہ سے ترسیل پر مجبور۔ شاہد اور نقاد میں بھی وہی جذبات ہوتے ہیں، وہی احساسات، وہی نقطۂ نظر۔ اور صرف اس صورت میں اس فن پارہ سے محظوظ ہونا ممکن ہے۔ جب تک جذباتی اور ذہنی طور پہ فنکار کی سطح پر نہ پہنچا جائے، فن پارہ کو سمجھنا، اس سے محظوظ ہونا اور اپنے جذبات کو اس فن پارہ کے روپ میں دیکھنا ناممکن ہے۔ غالب کو سمجھنے اور اس کے کلام سے محظوظ ہونے کے لئے صرف حالی اور بجنوری ہی بننا کافی نہیں بلکہ خود غالب بننا پڑتا ہے۔ اس کے احساسات اور جذبات کو اپنا نا پڑتا ہے۔ اس کے نقطہ نظر کو سمجھنا اور پیدا کرنا پڑتا ہے، ہمیشہ، ہر وقت اور مستقلاً نہ سہی کبھی کبھی اور صرف بعض لمحات میں سہی۔ بہر حال صرف یہی وہ لمحات ہوتے ہیں جب ہم فنکار کے احساسات و تخیلات سے حقیقی طور پر محظوظ ہو سکتے ہیں۔ اکیرٹ لکھتا ہے: "ایک شاعر اپنے جذبات کو ایک نظم میں پیش کرتا ہے۔ یہ نظم مجو

پر اس کے جذبات کا اظہار کرتی ہے، بشرطیکہ مجھ میں بھی اظہار کے لیئے اسی قسم کے جذبات موجود ہوں رحقیقت یہ ہے کہ کسی نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے میں اپنا اظہار اس نظم کے ذریعہ کرتا ہوں میں اپنے جذبات کے لئے الفاظ پالیتا ہوں۔ اور اس طرح پہلی مرتبہ مکمل طریقے سے انہیں سمجھتا ہوں۔ اسے خوش قسمتی کہئے یا بدقسمتی۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم سب رومیو، میکبتھ اور شیکسپئر نہیں ہیں۔ لیکن ہم سب میں رومیو، میکبتھ اور شیکسپئر کے کچھ نہ کچھ ذہنی اجزاء ضرور موجود ہیں۔ اور جب تک کم از کم لمحاتی طور پر میرے وہی جذبات نہ ہوں "جو ان کے مستقلاً اور کمیت میں غالباً "عمیق اور شدید تھے، تو میرے لئے ان کی باتیں صرف الفاظ بن کر رہ جائیں گی۔ میں ان کی تہ تک پہنچ ہی نہیں سکتا۔ اور ان کے معنی سمجھ ہی نہیں سکتا،،[1]

لیکن صرف فن اور فن پارے ہی تو حسین نہیں ہوتے۔ قدرتی مناظر اور اور دوسری قدرتی اشیاء بھی تو حسین ہوتی ہیں۔ انہیں حسین کہنے کی کیا وجہ ہے؟ فن پارہ کو تو حسین کہنے کی وجہ ظاہر ہے۔ کہ وہ فنکار اور شاہد کے احساسات اور جذبات کا اظہار ہے۔ ہمارے احساسات متشکل اور متجسم صورت میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ جن سے ہم پہلی مرتبہ اور پوری طرح سے روشناس ہوتے ہیں۔ لیکن قدرت میں تو احساسات اور جذبات نہیں اور اس لئے قدرتی مناظر میں ان کے متشکل ہونے کا سوال ہی نہیں۔ پھر وہ کیوں ہمیں حسین معلوم ہوتے ہیں؟ قدرت میں تو احساسات و جذبات نہیں ہم میں تو ہیں

---

[1] کروچے ص ۱۸۲-۱۸۳

ہم اپنے سابقہ احساسات اس میں متشکل پاتے ہیں۔ قدرتی مناظران میں ایک تحریک پیدا کر دیتے ہیں۔ اور اگر وہ مناظر اس مقصد میں ناکام رہیں۔ ہمارے جذبات کو بیدار نہ کر سکیں۔ تو ہمیں حسین معلوم نہیں ہونگے کروچے، لپس کے اس نظرئیے سے متفق نہیں کہ حسن، شاہد کے متعصب تحت الشعوری احساسات کے معروض میں ظل پذیر ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں جذبات کا مکمل اظہار حسن ہے۔ چاہے وہ فن کی دنیا میں ہو یا قدرت میں۔ کون ہے جسے اپنی محبوبہ حسین نظر نہیں آتی۔ حسن اس کے چہرہ میں نہیں حسین وجمیل تو وہ احساسات ہیں جو اس چہرے میں متشکل ہیں۔ جس شخص کے یہ احساسات ہی نہ ہوں۔ کیا اسے بھی یہ چہرہ اتنا ہی حسین نظر آئے گا؟ اور اگر خود آپ کے احساسات تبدیل ہو جائیں تو کیا اس حسین چہرہ میں کچھ تبدیلی محسوس ہونے لگے گی۔!

غرض کہا جا چکا ہے۔ کہ کروچے کے خیال میں حسن مکمل اظہار ہے اور مکمل اظہار حسن ہے۔ اگر اظہار مکمل نہیں تو وہ حقیقی اظہار ہی نہیں۔ جب تک اظہار مکمل نہ ہو حسن اور فن کی تخلیق ممکن نہیں۔ اگر اظہار مکمل ہے تو حسن موجود ہے ورنہ نہیں۔ اظہار کا مکمل نہ ہونا حسن کو بالکل ختم کر دیتا ہے۔ حسن میں درجات نہیں ہوتے۔ ایک تصویر یا تو حسین ہوگا یا قبیح۔ ہاں قبیح کے تو درجات ہوتے ہیں، قبیح، کم قبیح، زیادہ قبیح لیکن حسن ایک معیار ہے۔ تصویر اس معیار کے مطابق ہوگا یا نہیں ہوگا۔ یہاں کم مطابقت اور زیادہ مطابقت کا کوئی سوال ہی نہیں۔ حسن کے درجات نہیں ہوتے۔ حسن مکمل اظہار حسن ہے۔ کم، یا زیادہ اظہار کم یا زیادہ قبیح ہے۔ قبیح میں درجات ہوتے ہیں

معمولی قبیح سے انتہائی قبیح تک. . . . . قبیح نامکمل اظہار کا نام ہے۔ اس لئے مکمل قبیح یعنی مکمل طور پر نامکمل اظہار کا مطلب اظہار فقدان ہے۔ اور اس کا مطلب عمل کا فقدان ہے جو نہ حسن کے متعلق صحیح ہے اور نہ قبیح کے، کیونکہ یہ دونوں عمل میں مضمر ہیں" یعنی حسن تو مکمل اظہار ہے۔ اور قبیح نامکمل اظہار۔ مکمل قبیح کا وجود ممکن ہی نہیں کیونکہ اس کا مطلب عمل کا فقدان اور اظہار کی غیر موجودگی ہے۔ اور اگر اظہار ہی نہیں تو نہ حسن باقی رہتا ہے نہ قبیح جس طرح حسن کا مطلب وجدان کی کامیابی ہے، اسی طرح قبیح کے معنی اس کی ناکامی کے ہیں۔ حسن باعثِ حظ ہے کیونکہ یہ ذہن میں کامیاب اظہار ہے اور قبیح باعث کرب کیونکہ یہ اظہار میں محرومی اور ناکامی ہے۔" اس لئے حسن اور فن، فنکار اور شاہد کے لئے لازمی طور پر باعثِ حظ ہونگے۔ حسن سے محظوظ نہ ہونا ناممکن ہے، حسن اور حظ لازم و ملزوم ہیں۔ حسن کی بناء پر جو حظ حاصل ہوتا ہے اسے ہم جسمانی لذت اور مسرت سے ممیز کرنے کے لئے ہم جمالیاتی حظ کہہ سکتے ہیں۔

حسن اور فن مکمل اظہار کا نام ہے۔ اس لئے اس میں نہ درجے کا فرق ممکن ہے اور نہ ترقی کا امکان۔ نہ وہ اضافی ہے۔ اور نہ اس کی اقسام ممکن ہیں۔ درجے کے فرق کے متعلق تو عرض کیا جا چکا ہے۔ جہاں تک فن میں ترقی کا تعلق ہے۔ تو یہ بھی ممکن نہیں۔ فن تو نام ہی مکمل اظہار کا ہے۔ مکمل کو زیادہ مکمل تو نہیں کیا جا سکتا اظہار اس وقت تک حسن کہلانے کا مستحق ہی نہیں۔ جب تک مکمل نہ ہو۔ اور جب وہ مکمل ہے تو زمان و مکان کی تبدیلی اس پر اثر انداز ہو ہی نہیں سکتی حقیقت تو یہ ہے کہ فن کا آپس میں مقابلہ کرنا ممکن ہی نہیں ہر فن ایک مکمل اظہار ہے، ایک تخلیق ہے اپنی نوعیت میں سب سے جدا، نہ اس جیسا کوئی ہے اور نہ وہ کسی اور کی طرح۔

"حسن ایک قدر ہے، قدرِ مطلق۔ یہ اضافی قدر نہیں ہے۔ جس پر زماں و مکاں اثر انداز ہو سکیں۔ حسن اور فن کا دار و مدار تخیل پر ہے۔ تخلیقی فعلیت، منطقی اور اخلاقی فعلیت کی طرح وہبی، خلقی اور عالمگیر ہے اور اس حیثیت سے مطلق ہے۔ جس میں تغیر و تبدل ممکن نہیں۔ فن ایک درجے اور ایک کیفیت کا رہا ہے اور رہے گا۔ نہ صرف ایک درجے اور ایک کیفیت کا بلکہ اس کی قسم بھی کوئی نہیں۔ فن، فن ہے۔ ایک ہے۔ ایک قسم کا ہے۔ اسے مختلف فنونِ لطیفہ میں منقسم کرنا غلط ہے۔ اظہار، اس کے معنی اور صورت کی نوعیت ہمیشہ ایک ہی رہتی ہے۔ تفریق تو اس وقت ہوتی ہے۔ جب اس اظہار کو معروضی شکل دی جائے۔ جب خارج میں اسے کسی صورت میں پیش کیا جائے۔ اور یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ خارجی صورت گری کرو چے کے لحاظ سے فن ہی نہیں۔

فن ایک آزاد تخلیق ہے۔ اس کا کام نہ مقاصد مقرر کرنا ہے اور نہ کسی مقصد کو حاصل کرنے کے لئے ذرائع متعین کرنا۔ وہ جذبات و احساسات کا اظہار ہے اور یہ اظہار موجب حظ ہے۔ فن پر مابعد الطبیعاتی، اخلاقی، معاشی، سیاسی پابندیاں عائد کرنا اور اسے ان مقاصد میں مقید کرنا فن کو ختم کر دینا ہے وہ احساسات اور جذبات کے طور پر انہیں پیش ضرور کر سکتا ہے، اور کرتا ہے۔ لیکن ان پر صداقت، افادہ اور خیر کو معیار بنا کر احکامات صادر نہیں کئے جا سکتے۔ اس کا معیار ایک اور صرف ایک ہے۔ مکمل اظہار۔ حسن اور فن کا انحصار تخیل اور وجدان پر ہے۔ یہ فلسفہ سائنس اور عمرانی علوم سے آزاد اور ان کا پیش رو ہے۔ یہ تاریخ سے جدا ہے۔ یہ وہ وقوفی عمل ہے، جو فرد کے جذبات سے متعلق ہے۔ جس کی بنیادیں وجدان پر

استوار ہیں۔ یہ ادراک اجرا استدلال سے پہلے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ صداقت، افادہ اور خیر کو وجدان، تخیل اور فن کے متعلق احکامات اور فیصلے صادر کرنے کا کوئی حق نہیں وجدان سے آزاد ہے۔ اس کی حیثیت بنیادی اور اساسی ہے۔ نہ وہ کسی کے زیر اثر ہے۔ نہ دوسرے ذہنی افعال کو اپنے زیر اثر رکھنا چاہتا ہے۔ وہ آزادی کا متمنی ہے۔ وہ آزادی ہے اور صرف آزادی میں اس کی ترقی ممکن ہے۔

اس موجودہ صدی میں کروچے کے مابعد الطبیعاتی، منطقی اور اخلاقی نظریات علمی دنیا میں کافی مشہور اور کچھ حد تک مقبول بھی ہوئے ہیں۔ لیکن اس کا جو نظریہ سب سے مشہور اور مقبول ہوا ہے وہ نظریۂ فن ہے۔ کروچے نے فن کو جو عظمت عطا کی، اس سے انکار ممکن نہیں۔ اگرچہ اکثر مفکرین نے حسن کو قدر بالذات مانا ہے اور اسے خیر اور صداقت کے ہم مرتبہ قرار دیا ہے۔ فن کی عظمت کے بھی وہ قائل ہیں۔ جمالیات بحیثیت علم کے بھی عرصہ سے دائرہ علوم میں داخل تھی۔ لیکن یہ کروچے ہے۔ جس نے جمالیات کو علوم میں بنیادی حیثیت دی۔ جمالیات پر باقاعدہ علمی طریقے سے بحث کر کے اس کے اصول متعین کئے۔ حسن اور فن کے دو دھاروں کو ملا کر ایک کیا۔ حسن کو خیر و صداقت کی غلامی سے آزاد کیا بلکہ یہ کہئے کہ ہر ایک کو دوسرے سے آزاد کیا۔ حسن، صداقت، افادہ اور خیر کا صحیح مقام متعین کر کے ان کے لئے الگ الگ میدانِ عمل مقرر کیا۔ اور اس طرح حسن اور فن کو انسانی اقدار میں ان کا صحیح مقام عطا کیا۔ اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ کہ تخلیقی فعلیت خود آپ اپنا مقصد ہے، مقصد بالذات ہے۔ خارجی مقاصد اس کے اصول متعین نہیں کر سکتے۔ فن کو خیر، افادہ یا صداقت کے پیمانوں سے ناپنا بنیادی طور پر غلط

ہے۔ وہ ایک آزاد تخلیق ہے اور اپنی مملکت میں خود مختار۔ لیکن حسن، صداقت اور خیر یہ سب اعلیٰ اقدار ہیں۔ اور برابر با وقعت۔ ان میں کسی قسم کے تضاد کا امکان ہی نہیں۔ فن کا مقصد تخلیق حسن ہے۔ دوسری اقدار سے اسے بلا واسطہ کوئی تعلق نہیں۔ مگر ایک قدر دوسری اقدار سے بالکل بے نیاز رہتے ہوئے تکمیل تک نہیں پہنچ سکتی۔ اس لئے فن کو دوسری اقدار کے مطابق ہونا چاہیئے۔ ورنہ دوسری اقدار کو فراموش کرنے سے وہ خود اپنے مقصد میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکتا

کروچے کے خیال میں احساسات جذبات اور تخیلات، فن اور حسن کا روپ دھار لیتے ہیں اور اس عمل میں ہیئت اور مواد، صورت اور معنی میں وہ کسی قسم کے فرق کا قائل نہیں۔ اس کے اس نظریہ سے اختلاف ممکن نہیں۔ لیکن اس ضمن میں وہ خیال اور فکر کی اہمیت کو فراموش کر گیا۔ فن جذبات کے اظہار کا نام نہیں، بلکہ اس کام کا اصل مقصد انہیں منضبط اور منظم کرنا ہے اور یہ بغیر استدلالی قوت کے ممکن نہیں۔ اسی طرح اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ جب تک شاہد میں وہی احساسات اور جذبات نہ ہوں جو فنکار کے ہیں اور جن کا اظہار فن اور فن پارہ کے ذریعے کیا گیا ہے۔ شاہد کے لئے فن اور فن پارہ سے محظوظ ہونا ممکن نہیں نقاد اور شاہد بھی فنکار ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ فنکار اور شاہد کے جذبات میں فرق ضرور ہوتا ہے، نوعیت کا نہ سہی شدت کا سہی اور اس فرق سے انکار ممکن نہیں۔

کروچے کے نظریہ فن ـــ اظہاریت۔ کے مندرجہ بالا نکات یقیناً قابل قبول ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس کا نظریہ من حیث الکل تسلیم کیا جا سکتا

ہے۔ اس نے اپنے نظریہ میں اظہار کے پہلو پر اس قدر زور دیا کہ دوسرے پہلوؤں مثلاً ارتسام، تاثر، تجربہ کو فراموش کر دیا۔ اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ اظہار کا پہلو جو اب تک نسبتاً تاریکی میں تھا، پوری طرح واضح ہو گیا لیکن جو خامی پیدا ہو گئی وہ ظاہر ہے۔ فن میں اظہار کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن صرف اظہار کو فن قرار دینا بھی صحیح نہیں کروچے کا یہ خیال بھی ٹھیک نہیں۔ کہ وجدان پہلے ہوتا ہے اور ادراک بعد میں۔ اور وجدان فن کی بنیاد ہے۔ اور ادراک و استدلال فلسفہ کی۔ ادراک اور وجدان میں حد فاصل قائم کرنا نہ آسان ہے اور نہ صحیح ہے۔ اور اگر ان میں حد فاصل قائم کی بھی جا سکے تو زماں کے لحاظ سے ادراک عموماً پہلے ہوتا ہے اور وجدان بعد میں۔ علاوہ ازیں ہر . . . .

وجدان کا اظہار بھی ممکن نہیں۔ اور مکمل اظہار تو بہت ہی مشکل ہے۔ کروچے کے خیال میں وجدان صرف اظہار کے بعد تکمیل کو پہنچتا ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ معمولی خیال کا اظہار تو مشکل نہیں۔ لیکن خیال جتنا بڑا اور عظیم ہو گا، اس کا اظہار اتنا ہی مشکل ہو گا۔ ہر شدید جذبہ گونگا ہوتا ہے اس کا نہ اظہار ممکن ہے نہ ابلاغ۔ ہماری کتنی تمنائیں ہیں، کتنے لطیف احساسات ہیں کتنے عمیق جذبات ہیں، جن کی ہم ذہنی تصاویر نہیں بنا سکتے لیکن نہ ان کے وجود سے انکار ممکن ہے اور نہ ہی ان کی عظمت اور لطافت سے یہی تو وہ تمنائیں اور جذبات ہیں۔ جن سے زندگی زندگی ہے "ساز میں نغمے کہاں جو ہیں شکست ساز میں" علاوہ ازیں ابلاغ کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں۔ کروچے کے نظریہ کے مطابق فن بحیثیت ذہنی تصاویر کے فنکار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ خارجی صورت گری

نہ ضروری ہے۔ نہ زیادہ باوقعت۔ وہ تو صرف ابلاغ کا ایک ذریعہ ہے یہ تو صحیح ہے کہ خارجی صورت گری ابلاغ کا ذریعہ ہے لیکن ابلاغ کی بھی اپنی ایک خاص وقعت ہے اور اس کی وقعت سے انکار ممکن نہیں ۔اس خارجی وقعت کے علاوہ کیا اظہار اس سے مستفید نہیں ہوتا۔ کیا خود ذہنی تصاویر اس ابلاغ کے ذریعے بہتر، واضح اور صاف نہیں ہو جاتیں۔ صرف ابلاغ کی خاطر فنکار بار بار اپنے ذہن کو ٹٹولتا ہے۔ جھنجھوڑتا ہے۔ جذبات واحساسات کو منضبط کرتا ہے تخیلات کو ایک سانچے میں ڈھالتا ہے۔ کیا ان تمام باتوں سے اظہار کی کیفیت پر کوئی اچھا اثر نہیں پڑتا؟۔ کروچے تو فن میں ترقی کا قائل ہی نہیں۔ اس کے لحاظ سے مکمل اظہار ہمیشہ ایک ہی نوعیت اور کیفیت کا ہوتا ہے لیکن کیا یہ صحیح ہے کہ کسی جذبے کے پہلے مکمل اظہار اور آخری مکمل اظہار میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ کیا ہر فنکار اپنے فن میں ترقی نہیں کرتا۔ کیا فن نے گذشتہ چند ہزار سالوں میں کوئی ترقی نہیں کی؟ اس ترقی سے انکار کرنا یقیناً ناممکن ہے۔

کروچے حسن کو موضوعی قرار دیتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسن نہ موضوعی ہے اور نہ معروضی۔ وہ نہ اشیائے مدرکہ کی صفت ہے اور نہ اس شخص کی، جو ان کا ادراک کرتا ہے۔ بلکہ یہ موضوع اور معروض کے درمیان ایک رشتہ ہے، جو موضوع اور معروض کے درمیان اس وقت قائم ہوتا ہے، جب ان دونوں میں کچھ صفات موجود ہوں۔ بہر حال یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ حسن نہ موضوعی ہے نہ معروضی اور کروچے کا اسے موضوعی قرار دینا صحیح نہیں۔

دو انگریز مفکرین ایڈگر۔ الیف۔ کیرٹ اور جی۔ آر۔ کولنگ ووڈ، کروچے کے

نظریات سے کافی متاثر ہیں۔ کیرٹ کے لحاظ سے حسن، اظہار کا نام ہے اور اظہار حسن کا۔ لیکن کروچے کے برخلاف وہ اظہار اور وجدان کو ہم معنی الفاظ قرار نہیں دیتا۔ اس کے لحاظ سے حسن، افادہ، خیر اور مسرت سب سے مختلف ہے۔ حسن ایک قدر بالذات ہے۔ لیکن مفید اور پر مسرت اشیاء کی قدر کا انحصار ان کے اثرات اور نتائج پر ہے۔

حسین معروضات سے محظوظ ہونے کی وجہ ان سے براہ راست متاثر ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ذوق کے محاکمات عالمگیر ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف خوشگواری کے محاکمات شخصی اور ذاتی ہوتے ہیں۔ حسن اخلاقی معیار سے بے نیاز ہوتا ہے۔ اور فنون لطیفہ کو بھی ان سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بہر حال کروچے کی طرح وہ بھی حسن کو موضوعی اور ذہنی صفت قرار دیتا ہے اور اسی وجہ سے وہ جمالیات کو علم کا درجہ دینے کے لئے تیار نہیں۔

کولنگ وڈ، فن اور تخیل کو ہم معنی الفاظ قرار دیتا ہے۔ وہ تخیل کو ایک ایسی فعلیت قرار دیتا ہے۔ جو منطقی محاکمہ سے پہلے وقوع پذیر ہوتی ہے اس کے لحاظ سے انسانی ذہن پانچ منازل سے گزرتا ہے فنی، مذہبی، علمی، تاریخی اور فکری۔ روحانی فعالیت کی ان منازل میں سے فنی منزل سب سے پہلی منزل ہے اور اس کی بنیادی خصوصیت تخیل محض ہے۔ نوعیت کے لحاظ سے وہ کھیل اور فن کو ایک دوسرے کے مماثل سمجھتا ہے اور اس طرح اس کے خیال میں فن اور تخیل کو کھیل قرار دیا جا سکتا ہے اور چونکہ حسین معروض وہ ہے جسے تخیل میں لایا جا سکے۔ اس لئے فن اور تخیل کو حسن کے ہم معنی بھی قرار دیا جا سکتا ہے

باب ۲۳

تجرباتی جمالیات

انیسویں صدی کے وسط بلکہ اس کے بعد تک جمالیات کے مختلف مسائل پر صرف فکری انداز سے بحث کی گئی۔ لیکن اس صدی کے نصف آخر کے وسط میں بعض دوسرے علوم کی طرح اس علم میں بھی باقاعدہ تجربات شروع کئے گئے یہ ضرور ہے کہ اس سے پہلے بھی جمالیات میں تجربات کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ لیکن صرف انفرادی طور پر۔ بعض مصنفین نے اپنی تخلیقات کو بنیاد بنا کر تجربات کئے اور بعض نے فن کے مشہور نمونوں پر اپنے تجربات کی بنیاد رکھی۔ ہوگارتھ نے فن تعمیر کے مختلف نمونوں اور انسانی چہروں کے خطوط کا معائنہ کیا۔ تاکہ وہ حسن کا ایک عام معیار مقرر کر سکے۔ اور اس نے اپنے خیال میں یہ معیار، لہردار خط میں معلوم کر لیا تھا۔ گوئٹے نے اپنی ایک تصنیف میں رنگ پر اپنے مختلف تجربات کا ذکر کیا ہے۔ اسی طرح لیونارڈو داونچی، رینالڈز اور ایم۔ ای شیوبل نے بھی جمالیات میں کچھ نہ کچھ تجربات کئے ہیں۔ لیکن تجرباتی جمالیات کا مؤسس عام طور پر جی۔ ٹی۔ فشنر (م ۱۸۰۱ - ۱۸۸۷) کو سمجھا جاتا ہے۔ اس نے اگرچہ جمالیات کے بعض مسائل پر فکری انداز سے بھی بحث کی ہے۔ لیکن عام طور پر اس نے مابعد الطبیعاتی اور استخراجیہ طریق استدلال کی بجائے، جو اس وقت

تک جرمنی میں مروج تھا، استقرائی اور نفسیاتی طریقِ استدلال کو اپنایا۔ اس کے خیال میں فلسفیانہ طریقِ استدلال، استخراجی تھا اور کل سے جزو کی طرف استدلال کرتا تھا۔ شیلنگ، ہیگل یہاں تک کہ کانٹ تک کا طریقِ استدلال بھی فلسفیانہ تھا۔ لیکن اس کے نزدیک اس طریق سے ہم صحیح نتائج تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیئے اب ہمیں استخراجی طریق کی بجائے استقرائی طریق پر عمل کرنا چاہیئے۔ ہمیں واقعات کا مطالعہ کر کے بالترتیب اصول و قوانین مرتب کرنے چاہئیں۔ وہ اپنے تجربات کے ذریعے یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ حسن کیا ہے؟ وہ حسن کے کسی مابعد الطبیعاتی اور عالمگیر معیار کا متلاشی تھا۔ اس کے لحاظ سے جمالیات کا موضوعِ بحث، حسن ہے۔ اور حسن ہر اس چیز سے متعلق ہے۔ جس میں بلا واسطہ اور فوری طور پر محظوظ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ اور تجربہ کرنے والا صرف اس قسم کے حسن پر اپنے تجربات کر سکتا ہے جمالیاتی احساسات، جو لذت و الم کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں، روح کی بنیادی صفات ہیں۔ اس لئے اس کے سامنے اصل مسئلہ یہ تھا کہ وہ کونسی چیزیں ہیں جو موجبِ حظ ہیں اور اس کے برخلاف وہ کونسی اشیاء ہیں جو موجبِ الم ہیں۔ اور یہ چیزیں کیوں موجبِ حظ یا موجبِ الم ہیں؟ وہ اس قانون کا متلاشی تھا۔ جو ان چیزوں اور لذت و الم کے احساسات میں علت و معلول کے تعلق کی تشریح کر سکے۔ اس نے اس ضمن میں تین اصول پیش کیئے ہیں۔ اور وہ انہیں "اعلیٰ صوری اصول" کا نام دیتا ہے۔ ان اصولوں کی مطابقت حسن کی ضامن اور حظ کی موجب ہوتی ہے۔ (۱) کثرت میں وحدت کی موجودگی (۲)۔

مطابقت اور صداقت اور (۳) وضاحت[1] وہ اگرچہ ان تینوں اصولوں پر تجربات پیش نہیں کر سکا اور ایسا کرنا غالباً ممکن بھی نہ تھا۔ بہر حال اس نے ابعاد اور تقسیم کی مختلف نسبتوں پر تجربات کئے اور اس طرح جمالیات میں تجربات کی راہ ہموار کر دی۔ اس نے فنون لطیفہ کے مختلف نمونوں کو بنیاد بنا کر نہ صرف ان عناصر کا ذکر کیا ہے، جو حسن کے لئے لازمی اور ضروری ہیں۔ بلکہ اس نے کچھ ایسے تجربات بھی کئے جن کا مقصد عملی طور پر اس بات کا فیصلہ کرنا تھا کہ ایک خط کو کس نسبت سے تقسیم کیا جائے کہ وہ جمالیاتی طور پر سب سے زیادہ موثر ثابت ہو سکے۔ اس مسئلے پر اس سے پہلے متعدد مفکرین غور و فکر اور تجربات کر چکے تھے والف نے یہ نسبت ۱:۱ میں تلاش کی تھی۔ اور زلیسنگ نے قسمت طلائی ۸ ۶۱۸ ء ۱ : ۱ میں۔ فشنر نے جو تجربات کئے ان میں سے بعض کا مقصد بھی قسمت طلائی پر مزید تحقیق کرنا تھا۔ اس نے جمالیات میں تین قسم کے تجربات کئے۔ اول وہ تجربات جنہیں ہم انگریزی حرف " أ " سے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اس قسم کے تجربات میں تجربہ کرنے والا دوسرے اشخاص کو مختلف لمبائی کے چار عمودی خطوط دے کر ان سے ان خطوط کے اوپر ایسے مقام پر نقطہ لگانے کو کہتا ہے، جو ان کے خیال میں سب سے زیادہ مناسب اور خوبصورت ہو۔ فشنر نے ان تجربات سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ عام طور پر خطوط کی لمبائی سے خط اور نقطہ کا درمیانی فاصلہ متعین ہوتا ہے۔ دوسری قسم کے تجربات روزمرہ کی استعمال میں آنے والی چیزوں پر کئے گئے۔ فشنر نے کتابوں

---

[1] گلبرٹ ۵۲۹

دعوتی رقعوں، ملاقاتی کارڈوں وغیرہ کے طول و عرض کا مقابلہ کیا اور ثابت
کیا کہ ان کی نسبت عام طور پر قسمت طلائی ہوتی ہے۔ اگرچہ عالمانہ کتابیں کچھ
لمبی ہوتی ہیں اور بچوں کی کتابیں کچھ چوڑی۔ فشنر کے سب سے مشہور تجربات "انتخابات"
سے متعلق ہیں۔ اس نے اپنے اس قسم کے تجربات میں مختلف سائز کی مختلف
شکلیں لوگوں کو دکھائیں اور ان میں جمالیاتی طور پر سب سے زیادہ موثر شکلوں
کے انتخاب کے متعلق کہا۔ اس نے لوگوں سے خود بھی ایسی شکلیں بنانے کے
لئے کہا جو ان کے لحاظ سے سب سے زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر ہوں
شکلوں کا بنانا اور ان کا انتخاب کرنا یہ دو مختلف طریقے ہیں۔ جو اس
کے بعد عام طور پر ایک خط کو موثر طریقے سے تقسیم کرنے کے متعلق مستعمل
ہیں۔ اس کے لحاظ سے عام طور پر خط کی سب سے زیادہ موثر تقسیم "قسمت
طلائی" ہی ہے۔ لیکن اگر خط کو ۱:۱ یا ۲:۱ کی نسبت سے بھی تقسیم کیا
جائے۔ تو بعض حالات میں یہ نسبت بھی کافی موثر ثابت ہوتی ہے[1]۔ سب
سے زیادہ پسندیدہ مستطیل ہے جس کی طرفوں میں آپس میں ۳۴ : ۲۱
کی نسبت ہو اور سب سے زیادہ ناپسندیدہ نسبت مربع اور لمبی مستطیل کی ہوتی
ہے۔ بہر حال ان تمام تجربات میں وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ بعض نسبتیں بذات
خود جمالیاتی قدر کی حامل ہیں اور دوسری نسبتوں کے مقابلے میں زیادہ جاذب
نظر اور موثر ہوتی ہیں۔ سب سے زیادہ جاذب نظر نسبت "قسمت طلائی" ہے
قسمت طلائی کا مطلب ایک خط کو اس طرح دو حصوں میں تقسیم کرنا ہے۔

---

[1] انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا

کہ جو نسبت چھوٹے حصے کو بڑے حصے سے ہو، وہی نسبت بڑے حصے کو پورے خط سے ہو۔ یہ نسبت ۱۶۱۸ : ۱ یا ۲۱ : ۳ کی ہوتی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے فشنر نے جمالیات میں تجربات کے علاوہ فکری انداز سے بھی بحث کی ہے اس کے لحاظ سے حسن کے تین مفاہیم ہیں۔ وسیع ترین مفہوم میں اس کا مطلب موجب حظ ہے، وہ چیز جس کے ادراک سے ہمیں حظ حاصل ہو، حسین ہے۔ اس سے محدود معنی میں اس کا مطلب اعلیٰ قسم کا حظ ہے اگرچہ یہ حظ بھی حسی ہی ہوتا ہے۔ محدود ترین معنی میں اس کا مطلب حقیقی حسن ہے جو نہ صرف موجب حظ ہوتا ہے، بلکہ اس میں حظ کی قدر بنیادی طور پر موجود ہوتی ہے اس مفہوم میں حسن اور خیر دونوں اقدار ایک دوسرے میں اس طرح ملجاتی ہیں کہ دونوں کا الگ الگ وجود ختم ہو جاتا ہے اور دونوں ایک ہو جاتی ہیں [1]

فن کے متعلق بھی اس نے چند اصول پیش کئے ہیں (۱) فن، ایک تفاعل وقعت، یا کم از کم ایک دلچسپ تصور کو پیش کرنے کے لئے منتخب کرتا ہے۔ (۲) وہ اس تصور کو حسی ذرائع کی وساطت سے پیش کرتا ہے۔ (۳) ان مختلف ذرائع میں وہ صرف اس ذریعہ کا انتخاب کرتا ہے جو دوسرے ذرائع کی نسبت زیادہ خوش کن ہوتا ہے۔ (۴) کسی تخلیق کی تمام جزئیات اور تفصیلات میں بھی مندرجہ بالا اصولوں کو پیش نظر رکھنا چاہیئے (۵) اگر ان تمام اصولوں پر بیک وقت عمل پیرا ہونا مشکل ہو تو ان میں سے ان اصولوں کو فوقیت دینی چاہیئے جن پر عمل کرنے سے زیادہ سے زیادہ اور اعلیٰ قسم کا حظ حاصل ہو سکے [1]

فشنر کے تجربات نے جمالیاتی تجربات میں ایک عام دلچسپی پیدا کر دی

[illegible]

لائٹنر، وٹمر، ایڈگر، پیرس، اور آر۔ پی۔ اینگٹ نے فشنر کے قائم کردہ اصولوں پر مزید تجربات کئے۔ وٹمر کے خیال میں فشنر نے اپنے تجربات میں بہت ہی کم تعداد میں شکلیں استعمال کیں اور تجربات بھی باقاعدہ منظم طریقے سے نہیں کئے۔ اس لئے اس نے اپنے تجربات میں کافی تعداد میں شکلیں استعمال کیں اور بہت سی ایسی شکلوں کے ذریعے تجربات کئے جن میں آپس میں بہت ہی کم فرق تھا۔ ان شکلوں میں ایک شکل کو دوسری شکل پر ترجیح دینا اس قدر آسان نہ تھا جتنا کہ فشنر کے تجربات میں استعمال شدہ شکلوں میں اس نے انتخاب کے لئے دو دو شکلیں بھی ساتھ ساتھ پیش کیں۔ وٹمر جن نتائج پر پہنچا وہ اگرچہ فشنر کے نتائج سے تفصیلات میں کہیں کہیں کچھ مختلف بھی ہیں، بہر حال اس کے لحاظ سے بھی مستطیل اور خط کی تقسیم میں سب سے زیادہ موثر اور جاذب نظر نسبت قسمت طلائی ہی ہے۔ اینگٹ نے اس سلسلے میں جو تجربات کئے ان سے ایک نہایت دلچسپ پہلو سامنے آیا۔ اس نے جن اشخاص پر خط کو موثر ترین نسبت میں تقسیم کرنے کا متعلق تجربات کئے۔ ان میں سے بعض نے خط کی تقسیم قسمت طلائی کے قریب قریب تو ضرور کی لیکن کوئی شخص بھی ایسا نہ تھا جس کی تقسیم قسمت طلائی کے عین مطابق ہو، اگرچہ اوسطاً ان کی تقسیم، قسمت طلائی کے بہت ہی قریب تھی۔

ان تمام تجربات کی بنا پر کم از کم یہ تو بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ قسمت طلائی اور موزونیت، خوشگوار اثر کا موجب ہوتی ہیں۔ اس کے برخلاف ایک خط کو اس طرح تقسیم کرنا کہ دونوں حصے ایک دوسرے کے تقریباً برابر ہوں۔ یا چھوٹا حصہ پورے خط کا صرف، چوتھائی ہو تا خوشگوار ہوتا ہے [1]

---

[1] انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ قسمت طلائی، حظ کا موجب ہوتی ہے، لیکن مفکرین میں اس ضمن میں زبردست اختلاف ہے کہ قسمت طلائی، حظ کا موجب کیوں ہوتی ہے؟ وونٹ کے خیال میں جب ہم قسمت طلائی سے محظوظ ہوتے ہیں، تو ہمارے ذہن میں یقیناً ریاضی کی نسبتیں ہوتی ہیں۔ قسمت طلائی میں ایک خط میں چھوٹے حصّے کو بڑے حصّے سے وہی نسبت ہوتی ہے جو بڑے حصّے کو پورے خط سے اس نسبت میں ہم کم سے کم محنت کو زیادہ سے زیادہ تنوع سے متحد کر دیتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی حظ، ذہنی تنظیم کا صرف نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ کلپے بھی وونٹ کے اس خیال سے متفق ہے اور اس کی تائید میں وببر کا اصول پیش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے چھوٹے اور بڑے حصّے اور بڑے اور پورے خط کے فرق میں نہ آسانی کے ساتھ تمیز کی جا سکتی ہے اور نہ ہی اس فرق کو فراموش کیا جا سکتا ہے اس بنا پر اس فرق کا ادراک اسی قسم کے جمالیاتی حظ کا موجب ہوتا ہے جس کا حظ، موزونیت کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔ وہ قسمت طلائی کو ایک اعلیٰ قسم کی موزونیت قرار دیتا ہے۔ آر۔ پی۔ اینگر اور ڈمر کے خیال میں جمالیاتی تاثر اور ریاضی کی نسبت میں آپس میں کوئی تعلق نہیں۔ موخر الذکر کے لحاظ سے اس کی وجہ کثرت میں وحدت ہے۔ ان میں ایک جزو یعنی وحدت، موزونیت میں موجود ہوتا ہے اور دوسرا جزو یعنی کثرت، قسمت طلائی میں۔ بنا بریں قسمت طلائی، تنوع کی افراط و تفریط سے پاک ہے۔ ایڈگرمہیرس نے اس کی عضویاتی تشریح کرنے کی کوشش کی ہے اور قسمت طلائی سے حاصل کردہ جمالیاتی حظ کا انحصار آنکھ کی حرکت پر رکھا ہے۔[۱]

---

[۱] ۔ ۔ ۔ ۔ ۲ ۸ ۴ ۲ - ۵۴۲

خوشگوار اثر کی نفسیاتی تشریح کرنے کی غرض سے ہیئت اور توازن پر بھی متعدد تجربات کئے گئے ہیں۔ ٹی۔ ایچ۔ ہینز اور رلے۔ سا ای۔ ڈبلیو بنز نے ایک ہی لمبائی لیکن مختلف چوڑائی کے بہت سے کارڈ لئے اور ان پر تجربات کئے۔ وہ اپنے تجربات میں اس نتیجہ پر پہنچے کہ آنکھ کی پتلی کی حرکت، تلازم، مختلف اشیاء کی طرف توجہ میں توازن اور القاء وہ مختلف عناصر ہیں جو جمالیاتی تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ایتھل ڈی پلفر نے مختلف لمبائی کے خطوط کے اثرات اور توازن پر متعدد تجربات کئے اور اس نتیجے پر پہنچیں کہ جمالیاتی توازن عام طور پر میکانکی توازن کے مطابق ہوتا ہے اور اس کی وجہ عضویاتی تحریکات میں توازن ہوتا ہے۔ ایل۔ جے۔ مارٹن کے لحاظ سے خطوط اور شکلوں کے تاثر کا انحصار ہمارے اس زاویہ نظر پر ہے جس سے ہم اس خط یا شکل کو دیکھتے ہیں۔ مثلاً ایک ترچھے خط کو اگر ہم عمودی خط کی حیثیت سے دیکھیں تو وہ ہمیں ناخوشگوار محسوس ہوگا۔ لیکن اگر ہم اس نظر سے دیکھیں کہ وہ ایک افقی خط ہے جو عمودی خط سے مشابہ ہے تو ہم پر اس کا خوشگوار اثر ہوگا۔

پس کے ہم گدازی کے نظریہ کے تحت بھی اس مسئلہ پر غور و خوض کیا جا سکتا ہے کہ مختلف خطوط اور شکلوں کا ہم پر کیا اثر ہوتا ہے۔ بعض تجربات میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ مختلف خطوط اور مختلف جذباتی حالات میں اگر کچھ تعلق ہے تو اسے واضح کیا جائے۔ ان تجربات میں جن اشخاص پر تجربہ کیا جاتا ہے ان سے اپنے جذبات اور احساسات کے نمائندہ خطوط کھینچنے یا مختلف خطوط اور مختلف حالات کا مقابلہ کرنے کے لئے کہا جاتا ہے۔ ان تجربات سے یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ ہمارے بعض جذبات عموماً ایک خاص قسم کے خطوط سے ظاہر کئے جاتے ہیں مثلاً

رنج وافسوس جیسے جذبات کو جن میں عضویاتی طور پر زیادہ اشتعال نہیں ہوتا، عام طور پر وسیع اور نمایاں قوسوں کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف مشتعل حالت کا اظہار زاویۂ حادہ اور گہری قوسوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ نہ صرف معمر اصحاب پر کئے گئے تجربات سے نتائج اخذ کئے گئے ہیں، بلکہ اسکول کے بچوں پر جو تجربات کئے گئے ہیں، ان سے بھی ان نتائج کی تائید ہوتی ہے۔ ذہین، زیادہ عمر اور فنونِ لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے طلباء پر کئے گئے تجربات سے تو خطوط اور جذباتی حالت کا تعلق اور بھی زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ ؎

رنگ کے جمالیاتی تاثر سے انکار کرنا تو ممکن ہی نہیں۔ بعض رنگ اور ان کے بعض شیڈ بعض دوسرے رنگوں کے مقابلے میں عموماً زیادہ خوبصورت سمجھے جاتے ہیں۔ بعض جمالیاتی مفکرین مثلاً سقراط، فلاطونیس، سینٹ آگسٹائن، رنگ کے جمالیاتی تاثر کے قائل ہیں۔ گوئٹے نے مختلف رنگوں سے ہمارے مزاج کے تعلق اور مختلف رنگوں کی آمیزش کے نفسیاتی اثرات پر اپنی ایک تصنیف میں بحث کی ہے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ رنگ کے جمالیاتی تاثر کی اصل وجہ تلازم خیالات میں پنہاں ہے۔ سرخ اور زرد رنگ عموماً حرارت بخش سمجھے جاتے ہیں اور اس کی وجہ آگ اور دھوپ سے ان کی مشابہت ہے۔ اس کے برخلاف سبز رنگ کو پرسکون اور آنکھوں کو تراوٹ بخشنے والا کہا جاتا ہے اور اس کی وجہ اس رنگ کا نباتات سے تعلق ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ رنگ کے جمالیاتی تاثر کی ایک وجہ تلازم خیالات بھی ہے لیکن تجربات اور مشاہدات

؎ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا

نے یہ بات ثابت کردی ہے کہ رنگوں میں اپنا بھی ایک جمالیاتی اثر ہوتا ہے اور اس اثر کی تشریح صرف تلازم خیالات کی بنا پر ممکن نہیں۔ چند ماہ کے بچوں تک پر مختلف رنگوں کے مختلف اثرات ہوتے ہیں۔ حالانکہ وہاں تلازم خیالات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اسی طرح جانور بھی رنگوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے کیڑوں تک کے لئے تاریکی کے مقابلے میں روشنی زیادہ پرکشش ہوتی ہے۔ اور وہ سرخ رنگ کو سبز سے اور سبز کو نیلے رنگ سے زیادہ پسند کرتے ہیں۔

تجربات نے یہ بات ثابت کردی ہے کہ تقریباً ایک سال کی عمر ہی میں بچہ بعض رنگوں کو دوسرے رنگوں کے مقابلے میں زیادہ پسند کرنے لگتا ہے۔ والنشائن[1] نے مختلف رنگ کی چیزیں پانچ چھ ماہ کے بچوں کو دکھائیں۔ بچہ کے سامنے جب ایک رنگ کی چیز پیش کی گئی تو وہ اسے بار بار کچھ کچھ دیر تک دیکھتا رہا۔ اس تمام وقت کو جمع کیا گیا اور اس کا مقابلہ اس تمام وقت سے کیا گیا جس عرصے کے لئے کہ وہ رنگ اس کے سامنے رکھا گیا تھا تو نتائج حسب ذیل نکلے

زرد ۸۰ ٪	سفید ۷۲ ٪	گلابی ۷۲ ٪
سرخ ۵۴ ٪	بھورا ۳۷ ٪	سیاہ ۳۵ ٪
نیلا ۲۹ ٪	سبز ۲۸ ٪	بنفشی ۹ ٪

چند ماہ کا بچہ جن رنگوں کو سب سے زیادہ دیکھتا ہے وہ زرد، سفید اور گلابی ہیں۔ اس کے برخلاف سبز، نیلا اور بنفشی رنگ کی طرف سے وہ اپنی نگاہیں بہت جلد ہٹا

---

[1] والنشائن ص ۱۵

لیتا ہے اور انہیں زیادہ دیکھنا پسند نہیں کرتا۔ نتیجتہً ہم کہہ سکتے ہیں کہ بچہ مدھم رنگوں کے مقابلے میں تیز رنگوں سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ والنشائن کے تجربات سے فیری اور بہت سے اور اصحاب کے تجربات اور نتائج کی تائید ہوتی ہے۔ کیونکہ فیری بھی بہت حد تک ان ہی نتائج پر پہنچا تھا۔ اگرچہ اس نے جو تجربات کئے تھے وہ بچوں پر نہ تھے بلکہ معمر لوگوں پر۔ اور رنگوں کے سلسلے میں بچوں اور معمر لوگوں کے درمیان کچھ فرق ضرور ہے جس کے متعلق ابھی بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

بچہ جوں جوں عمر میں بڑھتا ہے۔ رنگوں کی پسند کے سلسلے میں اس میں کچھ تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے اسکول کی ابتدائی جماعتوں کے بچے سرخ رنگ کو زیادہ پسند کرتے ہیں لیکن اس کے بعد نیلا اور سبز رنگ نسبتاً زیادہ پسند کیا جانے لگتا ہے۔ مسٹر وریچ کے خیال میں ایک عام لڑکی رنگوں کو جس ترتیب سے پسند کرتی ہے نیلا سرخ۔ سفید۔ سبز۔ زرد۔ سیاہ اور ایک عام لڑکا رنگوں کو اس ترتیب سے پسند کرتا ہے۔ نیلا۔ سرخ۔ سبز۔ زرد۔ سفید۔ سیاہ جہاں تک معمر لوگوں کا تعلق ہے ان میں خواتین کی پسند کی ترتیب عموماً یہ ہوتی ہے۔ نیلا ہرا۔ سفید۔ سرخ۔ زرد۔ سیاہ اور مرد عام طور پر اس ترتیب سے رنگوں کو پسند کرتے ہیں۔ سبز۔ نیلا۔ سرخ۔ سفید۔ زرد۔ سیاہ۔

مندرجہ بالا نتائج عام طور پر قابل قبول ضرور ہیں۔ لیکن انہیں بالکل صحیح بھی نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ رنگوں کے تجربات میں سب سے مشکل اور اہم چیز رنگوں کے مختلف شیڈ ہیں۔ یک رنگ کا ایک شیڈ پسندیدہ ہو سکتا ہے لیکن دوسرا شیڈ ناپسندیدہ۔ علاوہ ازیں رنگ کا تعلق کسی نہ کسی وقت سے ہوتا ہے۔ ایک رنگ ایک معروض میں ایک تاثر پیدا

کر سکتا ہے اور دوسرے معروض میں اس سے بالکل مختلف۔ بہر حال رنگوں کے تجربات میں مندرجہ بالا دونوں مشکلات کا حل کچھ نہ کچھ حد تک تلاش ضرور کر لیا گیا ہے۔ رنگوں کے صرف معیاری شیڈ پر تجربے کئے جاتے ہیں۔ اور جہاں تک معروض کا تعلق ہے ان تجربات میں صرف چند مخصوص معروضات مثلاً روشنی، کاغذ اور اون وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

رنگوں کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی میں انفرادی رجحانِ طبع اور اجتماعی ماحول بھی خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ انفرادی رجحانِ طبع کی اصل وجہ عموماً تلازم خیالات ہوتی ہے جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے۔ کہ رنگوں کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی میں صرف تلازم خیالات اثر پذیر نہیں ہوتا، بہر حال اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں یہ تلازم خیالات شعوری بھی ہو سکتا ہے اور تحت الشعوری بھی۔ بعض مرتبہ کسی خاص رنگ کو پسند کرنے کی وجہ ہمیں معلوم ہوتی ہے لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ہم اس اصل وجہ کو بھول جائیں لیکن پھر بھی اس رنگ کو جو کسی واقعہ یا چیز سے متعلق ہے، پسند یا ناپسند کریں۔ عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کسی ایک رنگ سے کوئی خاص معروض متعلق سمجھا جاتا ہے مثلاً نیلے رنگ سے آسمان۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ کسی شخص کے ذہن میں ایک رنگ سے کوئی ایسا معروض متعلق ہو جائے جو عموماً اس سے متعلق نہیں ہوتا۔ ایک شخص ایک رنگ کو اس وجہ سے پسند یا ناپسند کر سکتا ہے کہ وہ رنگ اس کی محبوبہ کو پسند یا ناپسند ہے یا وہ اس کی سیاسی جماعت کا رنگ ہے۔ بلوور (۱۸۸۰ء - ۱۹۳۲ء) نے رنگوں کے نفسیاتی ردِ عمل کے متعلق تحقیق کی۔ اس کے خیال میں رنگ مختلف اشخاص پر مختلف طریقے سے ردِ عمل کرتے ہیں

اس ردِ عمل کو چار قسم کے محاکموں سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ معروضی، عضویاتی، تلازمی اور کرداری۔ معروضی محاکمہ میں ہماری توجہ رنگ اور ان کی نمایاں خصوصیات پر ہوتی ہے۔ رنگوں کی پسندیدگی کی وجہ ان کا شوخ اور واضح ہونا ہوتا ہے۔ اور ناپسندیدگی کی وجہ ان کا مدھم اور ہلکا ہونا۔ اس قسم کے محاکمات پیش کرنے والا رنگوں کے متعلق رویہ تنقیدی اور استدلالی ہوتا ہے نہ کہ جذباتی۔ وہ ایک رنگ کا تجزیہ کرتے ہیں، اس میں اور دوسرے رنگوں میں فرق کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور پھر اس کی خصوصیات کی بنا پر اسے پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ عضویاتی محاکمات پیش کرتے ہوئے ہماری توجہ رنگوں کی خصوصیات پر نہیں بلکہ ان اثرات پر ہوتی ہے جو وہ دیکھنے والے پر پیدا کرتے ہیں۔ اس قسم کے اشخاص رنگوں کو ہیجان پرور، سرور انگیز، حرارت بخش یا اس کے برخلاف افسردہ اور دل شکستہ رنگوں میں تقسیم کرتے ہیں اور پہلی قسم کے رنگوں کو پسند اور دوسری قسم کو ناپسند کرتے ہیں۔ فیری نے مٹھی کی قوت گرفت پر تجربات کئے اور ثابت کیا کہ اگر عام حالات میں مٹھی کی گرفت ۲۳ درجے ہو تو نیلی روشنی میں یہ گرفت ۲۴، سبز میں ۲۸، زرد میں ۳۰، نارنجی میں ۳۵ اور سرخ میں ۴۲ درجے ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ رنگوں کا اثر خون کی گردش وغیرہ پر بھی ہوتا ہے۔ رنگوں سے عضویاتی طور پر متاثر ہونے والے اشخاص پر اگرچہ معروضی قسم کے اشخاص کی نسبت رنگوں کا زیادہ اثر ہوتا ہے لیکن یہ اشخاص رنگوں سے پوری طرح جمالیاتی حظ حاصل نہیں کر سکتے، کیونکہ ان کی توجہ رنگ پر نہیں بلکہ کسی نہ کسی طریقے سے ان کے اثرات پر رہتی ہے۔

تلازمی قسم کے اشخاص میں رنگ، مشاہدے کے تجربات کی یاددہانی کا ایک ذریعہ

ہوتا ہے. جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ رنگ کے جمالیاتی اثر کی وجہ تلازم خیالات میں پنہاں ہوتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف تلازم خیالات کی بنا پر رنگ سے متاثر ہونے والے اشخاص کی تعداد معروضی اور عضویاتی قسم کے اشخاص کے مقابلے میں کم ہوتی ہے اور جو اشخاص تلازمی طور پر رنگ سے متاثر ہوتے ہیں وہ اس کے ساتھ ساتھ معروضی اور عضویاتی طور پر رنگوں سے ضرور اثر قبول کرتے ہیں اس قسم کے اشخاص میں رنگ کی اہمیت شعوری طور پر نہ اس کی خصوصیات کی بنا پر ہوتی ہے اور نہ اس کے اثرات کی وجہ سے۔ بلکہ صرف ان یادوں میں پنہاں ہوتی ہے۔ جن سے یہ رنگ متعلق ہوتے ہیں۔

کرداری محاکمات میں ہم مختلف رنگوں کو مختلف قسم کے کردار سے متعلق کرتے ہیں۔ رنگوں کی پسندیدگی کی وجہ ان کی خوش مزاجی، رنگین مزاجی، بےباکی، مستعدی، ہمدردی ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف غدار، سرکش، جنگجو قسم کے رنگ ناپسند کئے جاتے ہیں اس قسم کے محاکمات میں رنگ کو ایک فرد تصور کر کے اسے ایک خاص کردار کا مالک خیال کیا جاتا ہے۔ رنگوں کے متعلق اس قسم کے محاکمات پاس کرنے والے اشخاص کے لحاظ سے ایک رنگ ان کے اپنے مزاج کا مظہر ہوتا ہے اور ان کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی بہت حد تک ان کے رجحان طبع پر منحصر ہوتی ہے۔ اس قسم کے اشخاص دوسری اقسام کے مقابلے میں بہت ہی کم ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں کرداری محاکمات اور عضویاتی محاکمات میں باقاعدہ تمیز کرنا بھی آسان نہیں۔ فرض کیجئے کہ ہم ایک رنگ کو خوش مزاج کے نام سے موسوم کرتے

ہیں۔ لیکن آخر اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے؟ کیا وہ رنگ بذات خود خوش مزاج ہے یا وہ اپنے شاہد کو خوش مزاج بناتا ہے۔ جن لوگوں پر اس قسم کے تجربات کئے گئے ہیں۔ ان میں اس معاملے میں زبردست اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض اشخاص کسی ایک رنگ کو خوش مزاج قرار دیتے ہیں یعنی وہ رنگ بذات خود خوش مزاج ہے۔ لیکن دوسروں کے خیال میں کسی رنگ کو خوش مزاج کہنا بالکل بے معنی بات ہے۔ ان کے لحاظ سے ایک رنگ کو خوش مزاج کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ رنگ شاہد پر اس طرح اثرانداز ہوتا ہے کہ وہ اسے خوش مزاج بنا دیتا ہے اس ضمن میں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مختلف تجربہ کرنے والے اشخاص نے مختلف لوگوں پر جو تجربات کئے اور ان کی بنا پر رنگوں کو جن صفات کا حامل قرار دیا ہے، ان میں یہ اشخاص ایک دوسرے سے کافی حد تک متفق ہیں۔ مثلاً نارنجی رنگ کو پراسرار، مذبذب، مخفی، لطیف۔ شوخ سرخ کو پرشکوہ، پرقوت، شاندار، جارحانہ، تند، تیز، خوش کن، زندہ دل، فعال اور ہمدرد۔ ہلکے نیلے کو سادہ، دھیمہ، غمگین، آرام دہ، مذبذب، افسردہ بتایا گیا ہے۔ [1]

تجزیہ کے لحاظ سے رنگوں کی پسند کے معاملے میں دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنہیں شوخ رنگ پسند ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جنہیں ہلکے رنگ زیادہ مرغوب ہیں۔ فنی لحاظ سے وہ ہلکے رنگ کو شوخ رنگ کے مقابلے میں بہتر خیال کرتا ہے۔

شیو مل نے بھی جمالیاتی نقطہ نگاہ سے اس مسئلہ پر غور و خوض کیا۔ وہ اس

---

[1] دانش مں۔ ۹۔ ۱۴۰

نتیجہ پر پہنچا کہ تکمیلی رنگ جب ایک دوسرے کے ساتھ یا مقابل پیش کیے جاتے ہیں تو وہ زیادہ خوشگوار محسوس ہوتے ہیں، کیونکہ اختلاف میں بھی ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اور اس اختلاف ہی میں تکمیلی رنگوں کی خوشگواری پوشیدہ ہے (تکمیلی رنگوں سے مراد وہ رنگ ہیں جن کی آمیزش کا نتیجہ سفید ہوتا ہے مثلاً سرخ اور سبز۔ اور نیلا اور پیلا) لیکن ان رنگوں کی آمیزش میں اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ اس مقصد کے لئے مختلف رنگوں کی روشنی استعمال کرنی چاہیئے نہ کہ صرف مختلف رنگ۔ بیتولڈ کے خیال میں تکمیلی رنگوں کو ایک دوسرے کے ساتھ پیش کرنے کے مقابلے میں ان رنگوں کو ساتھ ساتھ یا مقابل پیش کرنے سے زیادہ خوشگوار اثر پیدا ہوتا ہے جو ایک پوری طرح تکمیلی نہ ہوں، بلکہ صرف جزوی طور پر تکمیلی ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض مرتبہ تکمیلی رنگ اپنے واضح اختلاف کی بنا پر خوشگوار محسوس ہوتے ہیں۔ اور اس کے برخلاف وہ رنگ جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں زیادہ خوشگوار معلوم نہیں ہوتے۔ لیکن اس کے متعلق کسی متفقہ فیصلہ پر پہنچنا مشکل ہے کیونکہ اور وہ اشخاص جو شوخ رنگوں کو پسند کرتے ہیں۔ تکمیلی رنگوں سے جب وہ ایک ساتھ پیش کیے جائیں، زیادہ محظوظ ہوتے ہیں۔ لیکن معمر اشخاص ایسے مواقع پر ان رنگوں کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ رنگوں کے حسن اور قبح کے متعلق تمام گفتگو صرف اضافی مفہوم کی حامل ہے۔ مناسب وقت اور مقام پر ہر رنگ خوشگوار اور قابل قبول ہے بہرحال یہ کہا جا سکتا ہے کہ تکمیلی رنگوں کی آمیزش عام طور پر خوشگوار ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے رنگوں کی آمیزش جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں۔ زیادہ خوشگوار

اثر کی حامل نہیں ہوتی۔[1]

حقیقت یہ ہے کہ جمالیات میں باقاعدہ علمی طور پر تجربات ہوتے ہوئے ابھی ایک صدی بھی نہیں گزری، لیکن تجرباتی جمالیات نے اس عرصے میں کافی ترقی کر لی ہے۔ مختلف قسم کے تجربات نے بعض جمالیاتی مسائل کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں ہماری کافی مدد کی ہے۔ جمالیات کی یہ شاخ جس رفتار سے ترقی کر رہی ہے، اس سے امید کی جا سکتی ہے کہ جس طرح نفسیات نے تجربات کی بنا پر زبردست ترقی کی ہے، تجرباتی جمالیات بھی بہت جلد ترقی کی بہت سی منازل طے کرے گی اور بہت سے اور جمالیاتی مسائل طے کرنے میں ہماری معاون و مددگار ثابت ہوگی۔

---

[1] انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا

باب ۲۴

جمالیاتی مسائل اور

علم النفس کی روشنی میں ان کا حل

گذشتہ ابواب میں ہم جمالیات پر علم النفس کے مختلف مدارس فکر کے اثر کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ لیکن علم النفس کی روز افزوں ترقی نے بہت سے جمالیاتی مفکرین کی توجہ بھی نفسیات کی طرف مبذول کرائی۔ اور انہوں نے جمالیاتی مسائل کو علم النفس کے عام اصولوں کی روشنی میں حل کرنے کی کوشش کی۔ ان مسائل میں چند مسائل خاص طور پر ہماری توجہ کے مستحق ہیں اور اس باب میں ہم انہیں مسائل کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتے ہیں

جمالیات کی ماہیت ۔ میومان کے لحاظ سے انسانی زندگی کے مختلف پہلو ہوتے ہیں، نظری، عملی، اخلاقی، جمالیاتی وغیرہ۔ جمالیات ان میں سے صرف ایک پہلو یعنی جمالیاتی پہلو کے مطالعہ کا نام ہے۔ یہ مطالعہ صرف نفسیاتی طریقہ سے ممکن ہے اور نہ ہی صرف معروضی طریقے سے۔ اس مطالعہ کے لئے دونوں طریقوں کا امتزاج ضروری ہے جمالیاتی پہلو کے چار مختلف انداز ہو سکتے ہیں۔ جمالیاتی حظ، فنی تخلیق، فنون لطیفہ اور جمالیاتی

طرزِ زندگی۔ جمالیاتی حظ، نفسیاتی مسئلہ ہے۔ فنی تخلیق۔ نفسیاتی اور معروضی ہر دو طریقوں کے امتزاج سے مطالعہ کی جا سکتی ہے۔ فنونِ لطیفہ اور جمالیاتی زندگی کا مطالعہ صرف معروضی طریقے سے ممکن ہے۔

جمالیات ایک معیاری علم بھی ہے اور ایجابی بھی۔ معیاری علم کی حیثیت سے اس کا مقصد معیار، اصول اور قوانین پیش کرنا ہے اور ایجابی علم کی حیثیت سے اس کا کام تشریح اور توضیح ہے۔ میومان جمالیات کو ایک ایجابی علم قرار دیتا ہے اس کے لحاظ سے بحیثیت ایجابی علم کے ہم جمالیات میں ان حالات و کوائف کا مطالعہ کرتے ہیں جو فنی تخلیقات اور جمالیاتی اقدار کو متعین کرتے ہیں اور اس طرح جمالیات میں مقاصد کے حصول کے متعلق نظریات قائم کئے جا سکتے ہیں، اس کے برخلاف انیسویں صدی کے مابعد الطبیعاتی مفکرین کے پیش کردہ معیار بغیر کسی خاص قاعدے اور اصول کے متعین کر لئے جاتے تھے اور فنی تجربہ سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔ صرف ایک تجرباتی جمالیات فنی شہپاروں کی تخلیق اور تنقید کے متعلق اصول وضع کر سکتی ہے اور اس طرح تجرباتی جمالیات میں معیاری اور ایجابی مدارسِ فکر کے اختلافات ختم ہو سکتے ہیں۔

میولر فرینفلز جمالیاتی طور پر وہ عمل قابلِ قدر ہے، جو زندگی کو قائم رکھنے یا اسے آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ہو۔ لیکن انسانی زندگی میں کسی عمل کی قدر و قیمت کی وجہ یا تو حیاتیاتی مقصد کے حصول میں مضمر ہوتی ہے یا ہم اس عمل کو مقصد بالذات سمجھ کر اسے باوقعت خیال کرتے ہیں۔ اس طرح میولر فرینفلز کے لحاظ سے انسانی زندگی کو دو مختلف شعبوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، جمالیاتی شعبہ اور عملی شعبہ اول الذکر میں فنونِ لطیفہ، علم، مذہب اور کھیل وغیرہ شامل ہیں اور موخر الذکر میں عملی زندگی کے تمام عام مقاصد

کلپسے۔ بہت سے دوسرے مفکرین جمالیات کی طرح کلپسے بھی جمالیات کو ایک معیاری علم قرار دیتا ہے۔ موضوعی اور معروضی، نفسیاتی اور مادی حالات و کوائف کے متعلق ہماری معلومات لازمی طور پر ایک طرف فنی تخلیق کے اصول متعین کرتی ہیں اور دوسری طرف اس تخلیق پر تنقیدی نظر ڈالنے کے قواعد بھی مقرر کرتی ہیں۔ بنابریں جمالیات کو صرف ایجابی علم کہنا مناسب نہیں۔ وہ حقیقتاً ایک معیاری علم بھی ہے۔ بہرحال اس کے پیش کردہ معیار کو مستقل اور غیر متبدل قرار دینا ٹھیک نہیں۔ اس کا دارومدار حسن سے محظوظ ہونے کی خواہش پر ہے۔

جے کون کے لحاظ سے جمالیات، فلسفہ کی ایک شاخ ہے۔ وہ اسے اقدار کا ایک ایسا علم قرار دیتا ہے۔ جس میں ان اقدار کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو حسن اور فن سے متعلق ہوتی ہیں۔ اس کے مطالعہ کا طریق تجرباتی ہوتا ہے۔ کیونکہ اس میں ہم عالمگیر اصولوں سے واقعات اور نتائج اخذ نہیں کرتے بلکہ حقیقتاً جمالیاتی تجربات سے اصول اور قوانین متعین کرتے ہیں۔

ایچ۔ کوہین، کانٹ سے کافی متاثر ہے۔ اس کے خیال میں جمالیات کو منطق اور اخلاقیات کی طرح ایک مرتب اور منظم نظامِ فکر ہونا چاہیئے۔ منطق کا تعلق فکر محض سے ہے اور اخلاقیات کا ارادہ محض سے۔ اسی طرح جمالیات کی بنیادیں بھی احساس محض پر استوار ہونی چاہئیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے جمالیات کو عالمگیر اصول و قواعد کے تحت ہونا چاہئیے۔ یہ عالمگیر اصول و قواعد صرف احساس محض کی بنا پر متعین ہو سکتے ہیں اور فنونِ لطیفہ کا انحصار انہیں اصولوں پر ہوتا ہے۔

نظریہ فن:۔ ڈیلے کیو نے نفسیات کی روشنی میں فن کی ماہیت پر بحث

کی۔ فنون لطیف کی دو ایسی خصوصیات جو اسے زندگی کے تمام دوسرے تجربات سے ممیز کرتی ہیں تعمیر اور ہم آہنگی ہیں، فنکار اس بات کے لئے کوشاں ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے منظم کل کی تخلیق کرے۔ جس کے ذریعے سے انسانی زندگی کا ایک پہلو یا ایک لمحہ ہیئت کی وساطت سے مقید کیا جا سکے۔ فنکار کی یہ تخلیق ایک ایسے عالم کو وجود میں لے آتی ہے جس میں ہماری روحانی زندگی، نفسیاتی مقاصد اور مختلف صلاحیتیں پوری طرح اور بدرجہا تم ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ اور فن کی یہی وہ خصوصیت ہے جو اسے کھیل کے مقابلے میں اعلیٰ اور برتر بنا دیتی ہے۔ فنکار اپنے مواد سے جذباتی طور پر متعلق ہوتا ہے اور اس کا یہ تعلق مواد کی قدر و قیمت کی بنا پر ہوتا ہے لیکن کھیلنے والا اپنے مواد سے اس طرح متعلق نہیں ہوتا۔ فنکار ایک ایسی چیز کی تخلیق کرتا ہے جو دائمی قدر کی حامل ہوتی ہے۔ لیکن کھیلنے والا صرف عارضی دلچسپی کا سامان مہیا کرتا ہے۔ علاوہ ازیں فن اور کھیل میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ فنی تخلیق، اعلیٰ اور برتر عمل کی مظہر ہوتی ہے، جس کے ذریعے فنکار اپنی نفسیاتی صلاحیتوں میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ بنا بریں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فن کھیل کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ، اور ہماری ذہنی زندگی کا بہتر عکاس ہوتا ہے۔ ڈیلے کیو، تصوریت پسندوں کی اس بات سے بھی متفق نہیں کہ فنی شہپارہ کی وقعت اس کی خارجی تخلیق سے پہلے ہی متعین ہو جاتی ہے [1]

میولر فرینفلز کے خیال میں اگر لفظ "فن" کو محدود ترین مفہوم میں استعمال کیا جائے۔ تو کہا جا سکتا ہے کہ فن وہ ہے جس کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربہ پیدا

---

[1] لسٹول ص ۹۵-۹۶

کرنا ہے۔ اس کی اس تعریف میں اگرچہ یہ بات تو مان لی گئی ہے کہ فن کا اصل جوہر صرف فنونِ لطیفہ میں موجود ہے، لیکن نہ فنونِ مفیدہ کو فن کے دائرہ سے خارج کیا گیا اور نہ ہی جمالیاتی تجربے کو صرف فن سے متعلق کیا گیا ہے۔ وہ فن کو کھیل کی ایک قسم نہیں سمجھتا، کیونکہ فن کا ایک واضح مقصد معروضی اور مادی طور پر کسی فن پارہ کی تخلیق ہے۔ اسی طرح فن، نظری علوم اور مذہب سے بھی مختلف ہے۔ نظری علوم میں تجربہ کی حیثیت فکر کے صرف ایک ذریعہ کی ہے اور مذہب میں اسے ماورائے ادراک حقیقت کے تعلق سے سمجھا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف صرف فن، انسانی تجربات کو تجربات کی خاطر پیش کرتا ہے۔

جے۔ کون کے لحاظ سے فن، ترسیم بھی ہے اور اظہار بھی۔ اس کے دونوں مختلف پہلو یعنی ہیئت اور اظہار ایک دوسرے میں اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ انہیں علاحدہ کرنا بلکہ ان میں تمیز اور تفریق کرنا بھی ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ فن ہماری داخلی زندگی کو تخیلی انداز سے پیش کرتا ہے، اس کی حیثیت ایک کل کی ہے اور اس میں ایک ایسی وحدت اور ربط وضبط موجود ہوتا ہے جو ایک مکمل اور آزاد کل کی صفت ہے۔ فن کی مختلف قسموں کی وجہ صرف وہ مواد ہے جسے ایک فنکار اپنی تخلیق میں استعمال کرتا ہے۔

ایچ۔ کوہین۔ شاعری تمام فنون لطیفہ کی بنیادی اور مخصوص صفت کو بہترین طریقے سے پیش کرتی ہے۔ یہ صفت تمام دوسرے فنون بھی پیش کرتے ہیں۔ لیکن شاعری کو دوسرے فنون پر اپنے ذریعہ اظہار کے لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔ شاعری کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں اور صرف الفاظ میں فکر اور احساس کا

حسین ترین امتزاج ممکن ہے۔ شاعری کے بعد جو فنِ لطیف اس مقصد کو حاصل کرتا ہے وہ موسیقی ہے۔ اور اس کے بعد باقی دوسرے فنون لطیفہ بہر حال تمام فنون لطیفہ بنیادی طور پر ایک ہی ہیں اور اس کی وجہ ان میں فکر اور احساس کے امتزاج کی موجودگی ہے۔

تخلیق اور شخصیت ۔ یہی، فنکار کی شخصیت اور عملِ تخلیق پر نفسیاتی نقطہ نظر سے بحث کرتا ہے۔ فنکار کے تخلیقی تخیل کی بنیاد یعنی جذبات کی شدت میں تصورات کی بہتات اور ان تصورات کو مناسب حرکات و سکنات میں تبدیل کرنے کا عمل، ایک ایسی خصوصیت ہے جس سے جذباتی لمحات میں ہر انسان دوچار ہوتا ہے۔ لیکن عمل، تخلیق میں ان تصورات کو باقاعدہ طور پر منظم کر کے انہیں فنی تخلیق کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ فنی تخلیق ان تصورات کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ لیکن انہیں بہتر انداز سے دوبارہ پیش بھی کرتی ہے۔ ایک فنکار کے اعلیٰ جذبات اور تخیلات اپنی ابتدائی شکل میں عام انسان میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ عام انسان، فنکار اور نابغہ کے جذبات اور تخیلات میں جو فرق ہوتا ہے وہ نوعیت اور کمیت کا نہیں ہوتا صرف درجے کا ہوتا ہے ایک نابغہ کو عام انسان سے جو چیز ممیز کرتی ہے وہ اس کا رجحانِ طبع ہے۔ اس کی ایک خاص حس دوسرے حواس کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہوتی ہے۔ مصور سراپا چشم ہوتا ہے اور موسیقار مجسم گوش۔ علاوہ ازیں وہ حسن سے بہت جلد اور بہت زیادہ متاثر ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کی زندگی میں جس چیز کو سب سے زیادہ وقعت حاصل ہوتی ہے۔ وہ اس کے حواس ہیں، وہ حواس کے ذریعے اور حواس کے لئے زندہ رہتا ہے۔ حواس کو اس کی زندگی میں مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے [1]

---

[1] لسٹول ص ۹۸

ربٹ تخلیقی تخیل کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے تین اجزائے ترکیبی بیان کرتا
ہے۔ جذباتی، ذہنی اور لاشعوری۔ تخلیقی تخیل کی بنیاد کسی نہ کسی خواہش، تمنا، تحریک
قلبی، اشتہاء احتیاج اور جذبہ پر استوار ہوتی ہے۔ اس کا انحصار میلانِ طبع پر
ہوتا ہے۔ اور وہ جذبے کی بنا پر بروئے کار آتا ہے۔ تخیل میں لاشعور بھی عمل پیرا
ہوتا ہے۔ فنکار کے ذہن میں کچھ تصورات فوری اور اچانک طور پر آجاتے ہیں۔
ان تصورات کی تشریح اور تجزیہ آسان نہیں ہوتا۔ بنا بریں اس عنصر کو عام طور پر القا
اور آمد کا نام دیا جاتا ہے۔ تخیل کا ذہنی عنصر دو اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔ تجزیہ اور تلازم
خیالات تجزیہ سے اس کی مراد ادراک کی بنا پر حاصل کردہ تصورات کا انتخاب ہے۔ اسکے بعد تلازم خیالات
کی بنیاد پہلے تصورات اور ان سے مشابہ تصورات کو مجتمع کر لیا جاتا ہے اور ذہنی طور پر ایک نئی چیز تخلیق
کر لی جاتی ہے۔ غرض ربٹ کے لحاظ سے تخلیقی تخیل میں یہ تینوں عناصر موجود ہوتے ہیں۔ پیرواں کے لحاظ سے
بہترین نوعیت کا جمالیاتی تجربہ فطرت یا فن سے متاثر ہونے میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ یہ فنکار کے عمل تخلیق سے
وابستہ ہوتا ہے۔ اس قسم کا اعلیٰ جمالیاتی تجربہ ایک فنکار صرف اس وقت حاصل
کر سکتا ہے جب وہ اپنے فن پارہ کی تخلیق کر رہا ہو۔ فن پارہ کی تخلیق کے محرکات
صرف شخصی اور نفسیاتی ہی نہیں ہوتے بلکہ عمرانی اور بنا بریں غیر شخصی بھی ہوتے ہیں
یہ محرکات کچھ حد تک ماحول سے متعلق ہوتے ہیں اور کچھ حد تک فنکار کی مخصوص شخصیت
سے۔ فنکار کی شخصیت اپنے زمانے کے تمدنی، فنی، معاشی، سیاسی اور مذہبی
حالات سے متاثر ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ بعض مرتبہ اس کے ملک کے جغرافیائی حالات
بھی اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہر حال ان خارجی اثرات کے علاوہ جن کی اہمیت سے
انکار ممکن نہیں، کچھ نفسیاتی کیفیتیں بھی ہوتی ہیں، جو فنکار کے ذہن کو متاثر کرتی ہیں۔

یہ کیفیتیں دو قسم کی ہوتی ہیں، ایک وہ جن کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے اور جو ہر فرد میں مختلف انداز سے پائی جاتی ہیں اور دوسری وہ جو اجتماعی نوعیت کی ہوتی ہیں اور جو تمام انسانوں میں مشترک طور پر ملتی ہیں۔ عملِ تخلیق میں فنکار کو تین منازل سے گزرنا پڑتا ہے اول فنی تجربہ کا شدید احساس، دوم اس تجربہ کو کسی مخصوص فنی ہیئت میں پیش کرنے کی خواہش اور تمنا اور سوم اس تجربہ کو ایک فن پارہ کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش۔

جمالیاتی تحسین ۔ کیمبرج کے بعض مفکرین جمالیات نے جو نفسیاتی نظریات سے کافی متاثر ہیں، جمالیاتی غور و فکر کے متعلق اپنا نظریہ پیش کیا ہے۔ ان مفکرین میں آئی اے۔ رچرڈز۔ اوگڈن اور جیمز وڈ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے لحاظ سے جمالیاتی حظ، توازن میں مضمر ہے۔ نفسیاتی طور پر یہ ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ جس میں عام زندگی کے برخلاف ہماری تحریکاتِ قلبی نہ ایک دوسرے سے ٹکراتی ہیں اور نہ انہیں زبردستی دبایا جاتا ہے۔ اس حالت میں ہماری شخصیت پوری طرح فعال اور ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اس نظر کے پیشِ نظر یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ جمالیاتی تجربہ غیر شخصی اور غیر متعلق ہوتا ہے۔

سیلی بھی غیر متعلق ہونے کو جمالیاتی تجربہ کی بنیادی صفت قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن و جمال، جسمانی ضروریات اور جنسی خواہشات سب سے بالکل بے تعلق ہے۔ اسی طرح وہ حسن کو افادہ اور لذت سے بھی بے نیاز قرار دیتا ہے، کیونکہ حسن نہ افادیت میں موجود ہوتا ہے اور نہ ہی حواس سے حاصل کردہ لذت میں۔ وہ فن کی قدر و منزلت اور مستقبل میں اس کی ترقی کا قائل ہے، کیونکہ اس کے خیال میں علم،

فلسفہ اور مذہب کی طرح فن بھی انسانی روح کی ایک زبردست ضرورت کو پورا کرتا ہے۔

بلوو، نفسیاتی بُعد، کو جمالیاتی پہلو کی ایک بنیادی اور اہم خصوصیت قرار دیتا ہے۔ یہ بُعد نہ مکانی ہوتا ہے اور نہ ہی زمانی۔ اس کا تعلق صرف ذہن سے ہے جب ایک معروض ہماری عملی ضروریات اور مقاصد سے غیر متعلق اور زندگی کے عام نقطۂ نظر سے بے نیاز ہو جاتا ہے تو اس موقع پر نفسیاتی بُعد ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر جمالیاتی تجربہ، افادہ۔ لذت اور عملی اور اخلاقی اقدار سے ممیز ہو جاتا ہے۔ اور جمالیاتی معروض ایک مقصد بالذات کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے اور اس کا لذت، عملی مقاصد، صداقت اور اخلاقی اقدار سے کوئی تعلق نہیں رہتا۔

کلبے۔ جمالیاتی پہلو میں ایک خاص خصوصیت ہے جو اسے زندگی کے تمام دوسرے پہلوؤں اور عملی تجربات سے ممیز کرتی ہے۔ اور یہ خصوصیت ہے جمالیاتی طور پر غور و فکر کرنا۔ اس طرح غور و فکر کرنے میں معروض کو ایک مقصد کے طور پر پیش نظر رکھا جاتا ہے اور اس کا مطالعہ صرف اسی کی خاطر کیا جاتا ہے مثلاً ایک مرغزار کا ادراک کرتے ہوئے ہمارا رویہ صرف اس وقت جمالیاتی ہو سکتا ہے جب ہم اس کے خوشنما مناظر اور کلی حیثیت پر اپنی توجہ مرکوز رکھیں۔ اور درختوں اور پودوں کی ماہیت اور حقیقت کو نظر انداز کر دیں۔

ڈاسک انسانی ذہن کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے مختلف عناصر کا مرکب قرار دیتا ہے۔ یہ عناصر تصورات، افکار و خیالات، لذت و الم کے احساسات

خواہشات اور تحریکاتِ قلبی ہیں۔ اس کے لحاظ سے انسانی ذہن صرف ان عناصر پر مشتمل ہے۔ جمالیاتی تجربہ، احساس کی ایک قسم ہے، لیکن جمالیاتی احساس اپنی نوعیت میں دوسرے قسم کے احساسات سے مختلف ہے۔ نہ یہ خوشی اور رنج کے جذبات سے متعلق ہے اور نہ دوسرے مجرد احساسات سے۔ یہ لذت والم کے ان احساسات سے بھی مختلف ہے جو ہمیں حواس سے حاصل ہوتے ہیں۔ جمالیاتی احساسات تصورات کے مافیہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان کا انحصار ان معروضات پر ہوتا ہے۔ جن کا تجربہ ہمیں حس اور ادراک کے ذریعے ہوتا ہے۔ ان خصوصیات کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ جمالیاتی احساس، لذت و الم کا وہ احساس ہے۔ جس کی اصل بنا نفسیاتی کیفیات ہوتی ہیں یہ نفسیاتی کیفیات اس طرح عمل پیرا ہوتی ہیں کہ ان کا مافیہ، متعلقہ احساسات کو وجود میں لانے کا موجب بنتا ہے۔

اسٹیس اگرچہ ہیگل اور اس کے عقلی نظریات سے متاثر ہے لیکن استخراجی طریقۂ استدلال کے بجائے تجربیت اور نفسیات کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے "حسن، ذہنی مافیہ اور شئے مدرکہ کا ایک ایسا امتزاج ہے۔ جس میں ان دونوں کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا ناممکن ہے۔ یہ امتزاج حقیقت کے ایک خاص پہلو کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے۔" قبح حقیقتاً "حسن" کی ایک نوع ہے۔ حسن کی مخالف صفت قبیح نہیں ہے بلکہ ایک ایسی صفت ہے جو جمالیاتی طور پر حسن سے غیر متعلق ہو جمالیاتی محاکات عالمگیر صداقت کے ضامن ہوتے ہیں۔ حسن جزوی طور پر معروضی ہوتا ہے اور جزوی طور پر موضوعی بہر حال متعین وہ معروض کی صفات اور خصوصیات ہی سے ہوتا ہے

باب ۲۵

نظریۂ علم الفن

انیسویں صدی کے وسط تک جمالیات، کلی طور پر فلسفہ کی ایک شاخ سمجھی جاتی تھی اور اس کا طریقہ استدلال مابعد الطبیعاتی تھا۔ لیکن اس صدی کے نصف آخر میں مختلف علوم کی ترقی نے جمالیات کو متاثر کیا۔ ان علوم میں نفسیات اور عمرانیات صفِ اول میں نظر آتے ہیں۔ ان علوم کی روشنی میں جمالیات نے نئے نئے مسائل حل کرنے کی کوشش کی اور ان پر نئے نئے زاویوں سے روشنی ڈالی نظری بحثیں بھی کی گئیں اور تجربات بھی۔ لیکن ان تمام بحثوں میں زیادہ تر وہ اہلِ علم حضرات شامل تھے جو فنونِ لطیفہ سے عملی طور پر زیادہ واقف نہ تھے۔ مختلف علوم کی ترقی اور جمالیات پر ان علوم کے اثرات کے ساتھ ساتھ بعض فنکاروں اور مختلف فنونِ لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے حضرات نے بھی جمالیاتی اور فنی مسائل پر غور و خوض کرنا شروع کیا۔ ان کی عملی واقفیت نے جمالیاتی مسائل کے بعض ایسے پہلوؤں کو اجاگر کیا جو اب تک نظر سے پوشیدہ تھے۔

شمرسم کے لحاظ سے علم الفن کا مقصد، نفسیاتی جمالیات کے برخلاف، فن کی ترقی کے اصولوں کا مطالعہ اور ان کے متعلق معلومات حاصل کرنا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے ترقی یافتہ فن کا مطالعہ یقیناً کارآمد اور ضروری ہے لیکن

اس کے لئے یہ امر بھی لازمی ہے کہ غیر متمدن اور وحشی اقوام کی فنی تخلیقات کا بھی مطالعہ کیا جائے، تاکہ فن کی ترقی کے ساتھ ساتھ اس کی ابتدا کے متعلق بھی معلومات حاصل کی جا سکیں، کیونکہ ابتداء کے متعلق علم حاصل کئے بغیر آگے بڑھنا نہ صرف مشکل بلکہ غلط اور گمراہ کن بھی ہے۔ اس دنیا کو پوری طرح اور صحیح طور پر سمجھنے کے لئے فن کا مطالعہ ایک لازمی اور ضروری شرط ہے جس کے بغیر یہ مقصد حاصل نہیں ہو سکتا۔ مذہب، علم اور ضابطۂ اخلاق کی طرح فن بھی تہذیب و تمدن سے متعلق ہے۔ لیکن اس کا طریقۂ کار ان سے مختلف ہے، کیونکہ ایک طرف یہ اس دنیا کو فنی تخلیقات کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور دوسری طرف یہ ہم آہنگی کی قدرتی خواہش کو پورا کرتا ہے اور اس طرح انسان کے اطمینان کا مرجع بنتا ہے۔ اس کے خیال میں فنی تخلیق کے تین اصول ہیں۔ توافق، موزونیت اور تناسب۔ یہ تینوں اصول انسان کی جسمانی ساخت سے اخذ کئے گئے ہیں۔ تمام فنون کا اصل منبع انسانی شخصیت ہے۔ شاعری ہو یا مصوری، تعمیر ہو یا سنگ تراشی یہ سب فنون لطیفہ انسانی شخصیت اور اس کے جسم کی ساخت کے مرہون منت ہیں اور اسی کو معیار بنا کر فنون لطیفہ کے یہ تین اصول متعین کئے گئے ہیں۔

کرسچین سین نے اپنی توجہ جمالیاتی معروض اور فنی تخلیق کے تجزیئے کی طرف مبذول کی۔ اس نے جن مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی۔ وہ ان کے عناصر ترکیبی، زمان و مکاں سے ان کا ربط و ضبط اور ان کی جماعت بندی سے متعلق ہیں۔ اس کے خیال میں جمالیاتی معروض اور فنی تخلیق کی بنا ہمارا جذباتی مزاج ہے اور یہ اپنے مواد خام، ہیئت، اپنی اصل اور اجزاء میں تناسب کی بنا پر ظہور پذیر ہونے میں اور ان کی ایک خاص غایت اور مقصد ہوتا ہے، کیونکہ ان کے اجزاء اور عناصر

ایک خاص فنی مقصد کے تحت باہم مربوط ہوتے ہیں۔

فن، تحریک قلبی کی فعالیت اور ترقی کی ظاہر اشکل ہے۔ فن جن نفسیاتی رجحانات کا مظہر ہوتا ہے وہ یا تو تحفظ جان کی حیاتیاتی تحریک سے متعلق ہوتے ہیں، یا پھر اعلیٰ اخلاقی تحریکات سے۔ یہ رجحانات ہم میں فرائض منصبی، فنون لطیفہ، علم اور مذہب سے وارفتگی پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ اخلاقی تحریکات، تحفظ جان کو ایک مقصد کی بجائے ان اعلیٰ مقاصد کا صرف ایک ذریعہ بنا دیتی ہیں۔ صحیح معنی میں فن وہ ہے جو اعلیٰ اخلاقی تحریک کا مظہر ہو۔ اس قسم کے فن سے محظوظ ہونے کے لئے شاہد کے غیر متعلق ہوتے، پوری طرح غور و خوض کرنے اور ذاتی خواہشات سے الگ تھلگ رہنے کی اشد ضرورت ہے۔ کیونکہ صرف اس صورت میں وہ فنی تخلیق میں فنکار کے ان جذبات کی تہ تک پہنچ سکتا ہے جن کا ایک فن پارہ مظہر ہوتا ہے۔ بصورت دیگر وہ اپنے ذاتی رجحانات، تعصبات اور خواہشات میں مقید ہو کر رہ جاتا ہے اور وہ نہ فن پارہ سے محظوظ ہو سکتا ہے اور نہ اس کی حقیقت ہی پا سکتا ہے۔

جی ایل۔ البینڈ حسن کے متعلق رقمطراز ہے کہ "حسن مختلف عناصر کی مرکب ہیئت کی وہ خصوصیت ہے جو متحرک حواس ظاہر یہ مثلاً آنکھ اور کان، یا ذہن میں تخیل کی متحرک قوت یا ان دونوں پر تاثرات کی ایک واضح وحدت کی موجب ہو" اس کے لحاظ سے حسن کی یہ ایک ایسی تعریف ہے جو فطرت اور فن دونوں کے حسن کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ حسن، فن سے ایک وسیع تر حد ہے۔ فن یا تو مظاہر فطرت اور واقعات عالم کو خارجی طور پر مادی شکل میں یا ان خیالات و جذبات کو جنہیں ہمارا ذہن ان شکلوں سے متعلق کر دیتا ہے۔ دوبارہ پیش کرنے کا نام ہے

اس کی نوعیت مظاہر فطرت کی نقل کی نہیں بلکہ انہیں دوبارہ پیش کرنے کی ہوتی ہے اور اسی طرح یہ جذبات اور خیالات کو بلاواسطہ پیش نہیں کرتا بلکہ انہیں مادی ذرائع کی وساطت سے پیش کرتا ہے۔ یہ کہنا کہ فن، فطرت کو انسانی کوشش سے متشکل کرنے کا نام ہے، اس بات کے مترادف ہے کہ انسانی کوشش سے فطرت کو دوبارہ تخلیق کرنا فن ہے۔

فن میں دو چیزیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اول اعلیٰ مواد اور دوم ہیئت۔ اور فن ان ہی دو چیزوں کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ فن اگرچہ دوسری انسانی اقدار مثلاً علم اور مذہب سے مشابہ بھی ہوتا ہے لیکن ہم اسے ان سے ممیز بھی کر سکتے ہیں مذہب میں ہمارا تحت الشعور، شعور کی نسبت زیادہ عمل پیرا ہوتا ہے اور علم میں شعور، لاشعور کو زیر کر لیتا ہے۔ لیکن فن میں ذہن کے یہ دونوں عناصر ہم آہنگی کے ساتھ عمل پیرا ہوتے ہیں۔ بنابریں ہمارے مذہبی نظریات، داخلی اور تحت الشعوری عالم سے القاء کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف علمی نظریات خارجی عالم سے تحقیق اور تجسس کی وساطت سے حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن فن کچھ حد تک خارجی عالم کے مشاہدہ اور کچھ حد تک داخلی اور تحت الشعوری عالم سے حاصل کردہ القاء کا نتیجہ ہوتا ہے اور یہ دونوں چیزیں فنی تخلیق کے ذریعے ایک دوسری میں مدغم ہو جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں مذہبی شعور کا بنیادی عنصر یقین محکم ہے، علمی نظریات کی خصوصیت واقفیت ہے لیکن فن ہمارے لئے نصب العین متعین کرتا ہے اور معروضات، واقعات اور تجربات کے متعلق تخیل آمیز خیالات پیش کرتا ہے اور اس طرح اس کی بنیادی صفت عینی اور مثالی ہوتا ہے۔ اور پھر

ان میں ایک اور فرق بھی ہے، مذہبی نظریات کی نوعیت روحانی طور پر موثر تجاویز کی ہوتی ہے۔ علمی خیالات منطقی محاکمات کی شکل میں پیش کئے جاتے ہیں۔ لیکن فنی شہپارے تمثیلی نوعیت کے ہوتے ہیں اور وہ اس چیز کو بہترین شکل میں پیش کرتے ہیں جس کی کہ وہ تمثیل ہوتے ہیں۔

ریمینڈ فنون لطیفہ میں جذبات کے اظہار کو بنیادی حیثیت دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعری ہو یا موسیقی رقص ہو یا مصوری، ہر فن کا دارومدار جذبات کے اظہار پر ہے۔ شاعری میں جذبات کو الفاظ کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اور موسیقی میں وقفہ، زیروبم، تال اور سر کے ذریعے۔ بعض دوسرے فنون میں سائز، رنگ، شکل وصورت، پیچ وخم، حرکات وسکنات اس مقصد کے حصول کے ذرائع ہیں۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے وہ وحدت اور تنوع پر بہت زور دیتا ہے۔ ایک تخلیق جب تک ان دونوں صفات کی حامل نہ ہو، فنی تخلیق کے اعلیٰ معیار تک پہنچ ہی نہیں سکتی۔

لوٹز علم الفن اور جمالیات میں فرق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ علم الفن حقیقتاً فن کے مختلف نظریات کا مطالعہ ہے۔ یہ فن کی اہمیت اور قدر کا علم ہے۔ اس کا موضوع وہ مسائل ہیں جو فن سے متعلق ہیں۔ جمالیات مختلف فنون لطیفہ کے تمام مسائل سے بحث نہیں کرتی

اور مختلف فنون لطیفہ کے مطالعہ میں تمام اصول زیر بحث نہیں لائے جا سکتے۔ اس کے لئے ایک ایسے علم کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے جو ایک طرف جمالیات کی طرح اہم اصول متعین کر سکے اور دوسری طرف مختلف

فنونِ لطیفہ میں سے ہر ایک مسئلہ پر بحث کر سکے، ان کے تعلقات اور شرائط پر روشنی ڈال سکے۔ جمالیات کا دائرہ تحقیق صرف اور صرف جمالیاتی قدر تک محدود ہے، اس لئے وہ فن کے عمرانی، اخلاقی، ذہنی اور مابعد الطبیعاتی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتی ہے اور علم الفن میں یہ پہلو خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں۔

اقدار کو پیش کرنے کا نام فن ہے اور اس کا مقصد شاہد میں جذبات کو بیدار کرنا ہے۔ بنا بریں یہ میکانکی نقل اور افادی اور علمی تعمیر سے ممیز ہے اور ان کے مقاصد بھی فن کے مقصد سے بالکل مختلف ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فنی تخلیق صرف حسن اور جمالیاتی قدر کا مجسمہ نہیں ہوتی بلکہ اس کے ذریعے اخلاقی، مذہبی، ذہنی ہر اس قدر کو پیش کیا جا سکتا ہے جو فنکار یا اس سماج کو متاثر کرے جس کا کہ فنکار ایک فرد ہے۔

فنی ذوق دو قسم کا ہو سکتا ہے اول وہ جس کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربہ کو بیدار کرنا ہوتا ہے اور دوم وہ جس کا بلا واسطہ مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ اس تقسیم کو فنونِ لطیفہ اور فنونِ مفیدہ کہنا صحیح نہیں ہوگا۔ کیونکہ فنی ذوق کی یہ دونوں قسمیں فنون کی ہر دو اقسام میں موجود ہو سکتی ہیں۔ فنی ذوق کی یہ تقسیم ایک فن کو دوسرے فن سے علاحدہ نہیں کرتی بلکہ ایک فنکار کی تخلیقات کو دوسرے فنکار کی تخلیقات سے ممیز کرتی ہے۔

اس کے لحاظ سے فنی تخلیق کی کامیابی جذبات اور احساسات کو بیدار کرنے کی کوشش میں مضمر ہے اور یہی اس کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ فن پارہ کی تخلیق پانچ شرائط کی مرہونِ منت ہے۔ مواد کی نوعیت، شاہد کا رویہ، پیش کرنے کا طریقہ، پیش کردہ چیز کی وقعت اور اس کا معیار۔ فنکار کو ہر قسم کے مواد کو اپنانے کا حق حاصل ہے لیکن چونکہ

سے نہ صرف عوام بلکہ نقاد کو بھی مطمئن کرنا ہے، اس لئے اسے مواد کے انتخاب میں محتاط رہنا پڑتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے مواد کے ساتھ ساتھ اس کے پیش کرنے کا طریقہ بھی بہت اہم ہے وہ اپنے فن پارہ میں انسان، فطرت اور ان سے متعلقہ چیزوں کو پیش کر سکتا ہے۔ لیکن کس انداز سے؟ وہ جذباتی انداز بھی اختیار کر سکتا ہے اور پر شکوہ یا لطیف انداز بھی۔ اسی طرح وہ اعلیٰ اقدار کو بھی پیش کر سکتا ہے اور ادنیٰ کو بھی۔ انتخاب صرف اسکا حق نہیں ہے اور اس بات کا بھی صرف وہی فیصلہ کر سکتا ہے کہ وہ اپنے فن پارہ کو حقیقت کا رنگ دینا چاہتا ہے یا عینیت کا۔

وہ اس عام رائے کے خلاف ہے کہ ایک نابغہ اور عام فنکار میں صرف درجہ اور کمیت کا فرق ہے۔ اور یہ فرق صرف اس قدر ہوتا ہے کہ ایک نابغہ، عام فنکار سے زیادہ قابل ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں ان دونوں کا فرق قسم اور کیفیت کا ہے اور اس لئے ایک عام فنکار صرف اپنی محنت سے نابغہ نہیں بن سکتا۔

ڈیپیز ور بھی پوشر کی طرح فلسفہ جمال (جمالیات) اور فلسفہ فن (علم الفن) کو دو مختلف لیکن متعلق علوم سمجھتا ہے۔ جمالیات کا دائرہ مطالعہ و تحقیق و تفتیش فن اور فطرت میں حسن و جمال ہے۔ اور علم الفن کا مقصد فن کے مختلف پہلوؤں پر بحث ہے۔ جمالیات میں ہم ذوق جمال، جمالیاتی حظ، تاثر، حسن و قبیح اور عام اصولوں پر تاریخی پس منظر کے پیش نظر بحث کرتے ہیں اور علم الفن میں فنی تخلیق کے اصول، فنکار کی شخصیت، فنون کی ابتدا، ان کی جماعت بندی اور ان کا آپس کا تعلق مختلف فنون کی نوعیت، فنون لطیفہ کا مقصد اور ان کا علوم، مذہب، اخلاق

معاشرہ سے تعلق، یہ تمام موضوعات زیرِ بحث آتے ہیں۔ غرض ہم دیکھتے ہیں کہ ڈیوزور کے نزدیک جمالیات ایک نظری علم ہے اور علم الفن عملی۔ اور جس طرح نظری اور عملی پہلو آپس میں متعلق ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں، اسی طرح جمالیات اور علم الفن میں اگرچہ آپس میں بہت قوی تعلق ہے، لیکن بہرحال وہ دو مختلف علوم ہیں اور انہیں ایک ہی علم قرار دینا غلط ہے۔ بعض دوسرے نظری اور علمی علوم کے برخلاف جمالیات اور علم الفن، علوم قطعیہ نہیں ہیں، ان کے اصولوں میں وہ قطعیت اور تیقن موجود نہیں جو بعض دوسرے علوم کی بنیادی صفت ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ علوم جن دوسرے علوم سے متعلق ہیں اور جن پر ان کا انحصار ہے وہ خود قطعیت سے محروم ہیں۔ مثلاً نفسیات، علم الانسان، فلسفہ، مختلف فنونِ لطیفہ وغیرہ۔

وہ جمالیات میں معروضیت کا قائل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی معروضیت، موضوعیت اور معروضیت کا ایک اچھا امتزاج ہے۔ اس کے لحاظ سے جمالیاتی صفات، مثلاً حسن، جمال معروض کی صفات نہیں ہوتیں، بلکہ وہ معروضات جو جمالیاتی تجربہ کے موجب ہوتے ہیں، کچھ خاص خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں، مثلاً ہیئت اور رنگوں کا آپس کا تعلق، اصل اور اس کی مثنیٰ میں مشابہت وغیرہ ان خصوصیات کے حامل موضوع کا ادراک جمالیاتی تجربہ کہلاتا ہے۔ بشرطیکہ یہ ادراک جمالیاتی حظ کا موجب بھی ہو۔ غرض جمالیاتی تجربہ کے لئے معروضی اور موضوعی دونوں قسم کی شرائط ضروری ہیں۔

اس کے لحاظ سے تخلیقی عمل کی پانچ منازل ہیں۔ اول جذبہ تخلیق کا بیدار ہونا

جو دل و دماغ میں ایک جذباتی ارتعاش کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ دوم القا یعنی تخیلی طور پر فن پارہ کا ذہن میں نقشہ کھچ جانا۔ سوم اس تخیل کو بنیاد بنا کر ذہنی طور پر ایک معمولی سا نقشہ بنانا۔ چہارم شعوری اور ارادی طور پر فن پارہ کو ذہن میں مکمل کر لینا اور پنجم خارجی دنیا میں خاص تکنیک کے ماتحت مادی طور پر اس کی تخلیق۔

وہ یوشٹر کے اس خیال سے متفق ہے کہ عام انسان اور نابغہ میں کیفیت کا فرق ہوتا ہے نہ کہ صرف درجہ اور کمیت کا۔ بہت سے انسانوں کی زندگی کا مقصد نسل انسانی کی حفاظت اور اسے بڑھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض کا مقصد انسانیت کی تعمیر اور انسان کی روحانی ترقی ہے اور یہی وہ بعض انسان ہوتے ہیں، جن پر بنی نوع انسان کو فخر ہوتا ہے اور وہ اس کی ترقی کے ضامن ہوتے ہیں۔

باب ۲۶

جدید نظریات

انیسویں صدی کے نصف آخر میں جمالیات نے فلسفیانہ طریق استدلال سے اگرچہ قطع تعلق تو نہیں کیا، لیکن جیساکہ ہم گذشتہ ابواب میں دیکھ آئے ہیں، نفسیات اور عمرانیات، جمالیات پر کافی حد تک اثرانداز ہوئیں اور جمالیات میں نئے نئے مکاتیب فکر نے راہیں نکالیں۔ ان مکاتیب فکر کے زیر اثر جمالیات کے اکثر موضوعات پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی اور جمالیات نے کافی ترقی کی۔ لیکن بعض مفکرین کو ان نئے مکاتیب فکر میں سے کسی سے متعلق کرنا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے انہوں نے جمالیاتی مسائل پر فلسفیانہ طریق استدلال ہی سے بحث کی اور جمالیات کو متقدمین اور متوسطین کی طرح ایک شعبۂ فلسفہ ہی قرار دیا۔ ان مفکرین میں آپس کے اختلافات کے باوجود یہ بات ضرور مشترک ہے۔ کہ انہوں نے جمالیاتی مسائل پر فلسفیانہ طریق استدلال سے بحث کی اور بنابریں ان مفکرین کے نظریات کو ایک ہی باب میں زیر بحث لانا مناسب ہے۔

نطشے (۱۸۴۴ء۔ ۱۹۰۰ء) اگرچہ ایک مفکر ضرور ہے لیکن اس کا انداز بیان شاعرانہ ہے۔ اس کی تحریروں میں ہمیں وہ تجزیاتی انداز نہیں ملتا۔ جو ایک مفکر کی تحریر کا خاصہ ہونا چاہیئے۔ وہ زندگی کو ایک ارتقا پذیر عمل سمجھتا ہے جو عزم للقوت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ قدرت کی ودیعت کردہ صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی

مسلسل جد و جہد کا نام زندگی ہے۔ یہ جد و جہد بغیر قوت اور طاقت کے ممکن نہیں اس لئے انسان کی زندگی کا اصل مقصد حصولِ قوت ہونا چاہیئے۔ فن پر بحث کرتے ہوئے بھی اس نے اسی اصول کو پیش نظر رکھا ہے۔ بہر حال جہاں تک اس کی ان تحریروں کا تعلق ہے جن میں اس نے فن کے متعلق اپنے خیالات پیش کئے ہیں تو یہ حقیقت ہے کہ اس کی دوسری تحریروں کی طرح ان کی اصل وقعت بھی اس بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ فنِ تخلیق کے نہایت عمدہ اور کامیاب نمونے ہیں نہ کہ اس بات میں کہ ان میں اس نے اپنے خیالات اور نظریات کو واضح طور پر پیش کیا ہے۔

وجدانی مفکرین مثلاً برگسان، کروچے وغیرہ فن کو ایک قسم کا بے لوث کشف خیال کرتے ہیں۔ اس دور کے بعض دوسرے مفکرین بھی فن کو عملی دنیا سے متعلق نہیں سمجھتے۔ لیکن ٹالسٹائی کی طرح نطشے نے بھی فن کے افادی پہلو پر کافی زور دیا ہے "آخر فن کا مقصد کیا ہے؟ کیا یہ کسی کی تعریف نہیں کرتا؟ کیا یہ کسی کو عظمت نہیں بخشتا؟ کیا یہ انتخاب نہیں کرتا؟ کیا یہ بعض اشیاء کی شہرت کا باعث نہیں بنتا؟ یہ تمام باتیں کسی چیز کی قدر کو بڑھاتی یا کم کرتی ہیں۔" بنابریں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فن زندگی میں ایک خاص اہمیت کا مالک ہے اور اپنی نوعیت کے لحاظ سے افادی ہے۔ نطشے کے نظامِ فکر میں رجائیت اور قنوطیت اس طرح باہم مربوط ہیں کہ انہیں علیحدہ علیحدہ کرنا ناممکن ہے ایک طرف وہ زندگی کو ناقابلِ برداشت خیال کرتا ہے اور دوسری طرف وہ طریقے بھی بیان کرتا ہے۔ جن کی بنا پر زندگی قابلِ ستائش بن جاتی ہے۔ اس کے خیال میں ارادہ اور تخیل وہ صلاحیتیں ہیں جو اس ناقابلِ برداشت زندگی کو قابلِ برداشت بنا دیتی ہیں اور فن اور اعلیٰ اخلاق کی بنا پر یہی زندگی قابلِ ستائش

بن جاتی ہے. زندگی کو اس منزل تک لانے کے لئے دو فنکارانہ طریقے ہیں، اپولونین اور ڈائینیسن۔ اپولونین فن کا انداز خواب کا سا ہوتا ہے (اپولو خواب کا بھی دیوتا ہے) انسان حالت بیداری میں خواب دیکھتے ہوئے سکون اور حسن کی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ اپولونین فن ایک خوابیدہ شخص کا فن ہے جو اگرچہ خواب کی حقیقت کا معترف نہیں ہوتا لیکن خواب دیکھتے ہوئے اس میں کھو ضرور جاتا ہے۔ خواب دیکھنے والا جس حسن سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ وہ مظاہر فطرت کا حسن ہوتا ہے جو انفرادی اشیاء میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا زندگی کے اس غیر عقلی عنصر سے کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو منطبق کر لیتا ہے۔ اس کا اظہار سنگ تراشی، تعمیر، مصوری اور پاکیزہ ادب کی صورت میں ہوتا ہے۔ دوسرے قسم کا فن جو شراب اور نشہ خیزی کے دیوتا ڈائیونسس سے منسوب ہے، محبت اور سرشاری کو پیش کرتا ہے اور اس کا اظہار موسیقی، رقص، المیہ اور غنائیہ میں ہوتا ہے۔

نطشے فن کی لاشعوری گہرائیوں سے پوری طرح واقف ہے اور خواہش سے اس کے تعلق اور خواب اور محبت سے اس کے قرب کو اچھی طرح سمجھتا ہے اور ان کی اہمیت کا پوری طرح قائل ہے[1]

لوزنکے (۱۸۴۰-۱۹۲۳) اپنے عام نظریات میں ہیگل سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ لیکن جمالیات میں وہ کسی خاص مکتبہ فکر کا پیرو یا حامی نہیں۔ اپنی "تاریخ جمالیات" میں اس نے انتخابیت کا مسلک اختیار کیا اور مختلف مکاتیب فکر اور جمالیاتی نظریات میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ لیکن وہ اپنی اس کوشش میں کامیاب

---

[1] ریڈ ص ۱۱۷

نہ ہو سکا اور نہ ہی اس قسم کی کوشش میں کامیاب ہونا ممکن ہے۔ بہر حال اس نے
جمالیات کی ایک مستند تاریخ رقم کر کے اس علم کی زبردست خدمت انجام دی
اس زمانے میں جمالیات کی تاریخ پر کئی اور کتابیں بھی رقم کی گئیں لیکن اس میں
کوئی شک نہیں کہ بوزنکے کی کتاب "تاریخ جمالیات" قدر و قیمت کے لحاظ سے
کسی اور تاریخ جمالیات سے کم نہیں۔ ڈلتھے (۱۸۳۹-۱۹۱۱) نے اپنی تاریخ میں
کوئی خاص نظریہ پیش نہیں کیا۔ بلکہ تجرباتی طریق پر زور دیا، کیونکہ اس کے خیال
میں جمالیات کا صحیح مطالعہ اس طریق سے ممکن ہے۔ بہر حال اس نے اس طریق پر
نہ مکمل طور سے بحث کی اور نہ واضح طور پر اس طریق کو پیش کر سکا۔ ولیم نائٹ نے
"فلسفہ حسن" دو جلدوں میں رقم کی۔ اس کتاب کا حصہ اول اور حصہ دوم کا آخری حصہ
تاریخ جمالیات پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب مفکرین کے اقتباسات سے پر ہے۔ اور
اس بنا پر بعض مرتبہ موضوع اور مضمون میں ربط باقی نہیں رہتا۔ نائٹ کی تاریخ
جمالیات میں مختلف ممالک کے مفکرین کے نظریات کو تاریخی لحاظ سے ایک ایک
باب میں پیش کر دیا گیا ہے۔ ان نظریات کی نہ مختلف مکاتیب فکر میں جماعت
بندی کی گئی ہے اور نہ ہی انہیں زیر بحث لایا گیا ہے۔ کہیں کہیں مفکرین پر ایک
دوسرے کا اثر ضرور دکھایا گیا ہے ورنہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر مفکر نے اپنا نظریہ
اس طرح پیش کیا کہ وہ نہ متقدمین سے متاثر ہوا، نہ اس نے اپنے زمانے کا کچھ اثر
قبول کیا اور نہ ہی اس نے متاخرین پر کوئی اثر چھوڑا۔ کروچے کی مشہور کتاب "جمالیات"
کا دوسرا حصہ تاریخ جمالیات کے لئے وقف ہے۔ یہ کتاب اس موضوع پر ایک
گراں قدر اضافہ ہے۔ لیکن اس نے تمام نظریات پر "اظہاریت" کے نقطۂ نگاہ

سے تنقید کی ہے جو اکثر سخت اور نامناسب ہے۔ علاوہ ازیں اس نے اطالوی مفکرین کو جا و بے جا آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے یہ غالباً اس کے جذبہ حب الوطنی کا نتیجہ ہے کہ وہ ویچو کو کانٹ سے بڑا مفکر جمالیات ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض دیگر جرمن اور انگریز مفکرین کے ساتھ بھی کروچے پوری طرح انصاف نہیں کر سکا۔ اس کے برخلاف اس نے بعض اطالوی مفکرین کی ضرورت سے زیادہ تعریف کی ہے۔ اس قسم کی جانبداری علمی دنیا میں مستحسن قرار نہیں دی جا سکتی۔ اس کے مقابلے میں بوزنکے نے اپنی تاریخ جمالیات میں جس طرح شیکسپیر اور دانتے کا مقابلہ کیا ہے وہ یقیناً قابل ستائش ہے۔

گلبرٹ اور کوہن کی "تاریخ جمالیات" کو اگر موجودہ صدی میں رقم کردہ بہترین تاریخ قرار دیا جائے تو غالباً بے جا نہ ہوگا۔ مصنفین نے غیر جانب دارانہ طور پر ہر مفکر اور مکتبۂ فکر کو پیش کیا ہے اور تاریخ جمالیات میں ان کی اہمیت واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ مختلف مکاتیب فکر، ان کا ایک دوسرے پر اثر، عمل اور رد عمل، نظریات میں ارتقاء اور ان میں تبدیلی اور ترقی، دوسرے علوم اور رجحان زمانہ کا جمالیاتی نظریات پر اثر۔ ان تمام چیزوں کو اس کتاب میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لسٹول نے اپنی "تاریخ جمالیات" صرف موجودہ زمانے کے جمالیاتی مفکرین تک محدود رکھی اور اسے اس مقام سے شروع کیا جہاں بوزنکے نے اسے چھوڑا تھا۔ بنابریں اگر لسٹول کی کتاب کو بوزنکے کی تاریخ کا ضمیمہ کہا جائے تو غالباً کچھ بے جا نہ ہوگا۔ بہرحال لسٹول نے موجودہ دور کے مفکرین اور مکاتیب فکر پر جس انداز سے بحث کی ہے وہ قابل ستائش ہے۔ اور جمالیات میں موجودہ رجحانات کو

سمجھنے کے لئے گلبرٹ اور لسٹول کی تاریخوں کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

برگسان (۱۸۵۹ - ۱۹۴۱ء) خرد اور وجدان کو اگرچہ بنیادی طور پر ایک دوسرے سے الگ نہیں سمجھتا، کیونکہ اس کے خیال میں وجدان خرد کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ بہر حال عملی طور پر وہ ان کے فرق کا قائل ہے۔ اور چونکہ وجدان خرد کی ترقی یافتہ صورت ہے، اس لئے وہ وجدان کو خرد سے اعلیٰ مقام عطا کرتا ہے۔ خرد کا میدانِ عمل علم ہے اور وجدان کا فن۔ بنابریں فن علم سے زیادہ قابلِ ستائش ہے۔ اس کے لحاظ سے انسان کا عام تجربہ ذہنی ہوتا ہے، نہ کہ وجدانی۔ اس کے حواس خمسہ کی رسائی حقیقت کے خارجی پہلو تک ہوتی ہے۔ وہ عام طور پر کسی چیز کی حقیقت اور انفرادیت تک نہیں پہنچتا، بلکہ وہ اس کی تشریح عام الفاظ میں کر دیتا ہے۔ فرض کیجئے کہ وہ ایک خاص میز کے متعلق کہتا ہے کہ یہ میز چوکور ہے لیکن حقیقت یہ ہے۔ کہ اس جملے میں اس نے کوئی ایسی خاص بات نہیں کہی جو اس خاص میز سے متعلق ہو۔ چوکور میزیں تو اور بھی بہت سی ہوتی ہیں اسی طرح اس میز کے رنگ یا ساخت وغیرہ کے متعلق بھی جو کچھ کہا جائے گا وہ ایسی عام بات ہوگی جو دوسری بہت سی میزوں کے متعلق بھی صحیح ہوگی۔ اس قسم کے جملے اس خاص میز کی انفرادی حیثیت کو واضح نہیں کر سکتے۔ اس قسم کی عام تشریحات عام معلومات حاصل کرنے کے لئے بہت مفید ہیں۔ اگر ہم ایک چیز کی انفرادیت تک نہیں پہنچ سکتے تو اس کی مختلف صفات کو اس طرح پیش کر دیتے ہیں کہ اس چیز کو دوسری اسی قسم کی چیزوں سے ممیز کیا جا سکے، اور عام معلومات حاصل کرنے کے لئے ہماری یہ ترکیب عین مناسب ہے۔ لیکن انسان کی بنیادی ضرورت صرف معلومات حاصل

کرنا نہیں بلکہ عمل ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ خرد نے چیزوں کو سمجھنے کے سلسلے میں زیادہ ارتقائی منازل طے نہیں کی ہیں۔ خرد نے جو تصورات قائم کئے ہیں، ان سے کم محنت میں زیادہ عملی نتائج حاصل ہوتے ہیں اور روزمرہ کا کام جلدی اور بہتر طریقے سے ہو سکتا ہے۔

حقیقت کو اس کے نادار اور بے مثال ہونے کی حیثیت میں صحیح طور پر جاننے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم اپنے ذہن کو عملی ضروریات سے علیحدہ کر کے اس کی ایک نئے طریقے سے تربیت کریں۔ اس طرح ہم کسی معروض کی صحیح اور حقیقی نوعیت تک پہنچ سکیں گے اور اس کی صفات کی کثرت اور نرالے پن کا اندازہ لگا سکیں گے۔ اس دروں بینی یا بصیرت کو وجدان کہا جا سکتا ہے، وجدان میں ہم احساسی ایک ضروری جزو ہے اور فنکار میں عموماً یہ صلاحیت قدرتی طور پر موجود ہوتی ہے۔ فنی تخلیقات اسی وجدان کا نتیجہ ہوتی ہیں اور حقیقت کو واضح طور پر پیش کرتی ہیں، خرد بھی حقیقت تک پہنچ سکتی ہے اور عام انسانوں میں موجود ہوتی ہے، لیکن اس کا مقصد عملی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف وجدان کمیاب ہے اور فنکار، پیغمبر اور روحانی پیشوا اس نعمت سے سرفراز کئے گئے ہیں۔ وجدان علمی اور عملی ضرورتوں سے آگے بڑھ کر حقیقت کی تہ تک پہنچ جانے کی کوشش کرتا ہے۔ انسان کی عام توجہ خرد اور عقل پر مبذول رہتی ہے وجدان کی رہنمائی اسے ہم احساسی اور شرافت تک لے جا سکتی ہے اور یہ صرف اس وقت ممکن ہے۔ جب فنکار کے وجدان کو انسانی زندگی میں خاطر خواہ مقام حاصل ہو جائے۔

وہائٹ ہیڈ (۱۸۶۱ء-۱۹۴۷ء) ایک ارتقا پسند مفکر ہے۔ لیکن اسے کسی خاص مکتبۂ فکر سے متعلق کرنا مشکل ہے۔ وہ زندگی اور حقیقت کو ترقی پذیر مانتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حقیقت، واقعات پر مشتمل ہے واقعات زمانی اور مکانی حیثیت رکھنے کے علاوہ ابدی معروضات (کلیات) کو انفرادی طور پر پیش کرتے ہیں اور اپنے آپ کو انہیں کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں "ہر حقیقی واقعہ اپنی نوعیت میں جمالیاتی تجربہ ہوتا ہے۔" انسانی تجربہ کی وقعت کا انحصار اس کے جمالیاتی ہونے میں مضمر ہے۔ وہ رقمطراز ہے "اس مابعد الطبیعاتی نظریہ کے لحاظ سے جو یہاں پیش کیا جارہا ہے۔ اس دنیا کی اصل حقیقت جمالیاتی تجربہ پر مبنی ہے نہ کہ وقوفی تجربہ پر جیسا کہ کانٹ نے کہا ہے۔ نظام قدرت اپنی نوعیت کے لحاظ سے جمالیاتی نظام ہے اور نظام اخلاق جمالیاتی نظام کا صرف ایک پہلو ہے۔ ہماری یہ واقعاتی دنیا جماتی نظام کی مرہونِ منت ہے اور جمالیاتی نظام کا انحصار خدا کی تخلیقی صفت پر ہے۔" وائٹ ہیڈ نے اپنے نظریات کو جمالیاتی نقطہ نگاہ سے پیش کیا ہے، اس لئے اگر اس فلسفہ کو جمالیاتی فلسفہ کہا جائے تو غالباً کچھ بے جا نہ ہوگا۔ موجودہ حالات میں ہمارے لئے یہ اشد ضروری ہے کہ ہم اس نظام اقدار سے ابتدا کریں جسے جمالیات کہا جاتا ہے۔ اس نظام اقدار کو ہم نے پس پشت ڈال رکھا ہے حالانکہ سب سے زیادہ ضروری اور مفید نظام یہی ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ انسانی فن یا فطری حسن کی اقدار سے محظوظ ہونا، اور ان خرابیوں اور برائیوں سے جو اپنے آپ کو ہم پر آشکارا کرتی رہتی ہیں، خوفزدہ ہونا، اس قدر واضح اور صاف بات ہے کہ اس کے متعلق غور و خوض کرنے کی مطلق ضرورت نہیں، حالانکہ یہی وہ چیزیں ہیں جو اشیاء

کی اصل حقیقت ہم پر واضح کرتی ہیں" اور اس لئے ان پر غور و خوض کرنا اور ان کے متعلق پوری طرح جستجو کرنا ہمارے فرائض اولین میں داخل ہے۔ انسانی زندگی میں افراد اور انکی انفرادیت کو سمجھنا ایک بہت ہی اہم مسئلہ ہے، اور یہ بغیر جمالیات کے مطالعہ کے ممکن نہیں کیونکہ جمالیات کا بنیادی مسئلہ بھی یہ ہے کہ افراد اور انکی انفرادیت کو کس طرح سمجھا جائے

وہ طبعی علوم کی اہمیت اور وقعت کا قائل ہے لیکن متمدن سوسائٹی کی جمالیاتی اقدار پر ان علوم نے جو غلط اور تباہ کن اثرات ڈالے ہیں، برگساں کی طرح وہ بھی ان کے خلاف آواز بلند کرتا ہے" روح انسانی آزادی کے لئے تڑپ رہی ہے۔ یہ مصائب و آلام میں مبتلا ہے۔ یہ مزاح، بذلہ سنجی، بے تکلفی، خواب، کھیل اور سب سے زیادہ فن لطیف کے لئے بے قرار ہے۔ موجودہ حالات میں اسے عظیم فن کی ضرورت ہے تاکہ وہ ایک واضح اور عارضی نظام اقدار حاصل کر سکے"[1] لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ان اقدار کو عارضی نہیں سمجھتا، بلکہ اس کے لحاظ سے یہ جمالیاتی اقدار مستقل اور منضبط ہیں اور اس موجودہ دور میں، جو مادیت اور میکانکیت کے خطرات سے دوچار ہے، وہ ان کی اہمیت سے انکار کرنا ممکن ہی نہیں سمجھتا۔ اس کے خیال میں ان کی اہمیت پر جس قدر بھی زور دیا جائے، کم ہے۔

وہ زندگی اور فن میں اتحاد پیدا کرنے کا زبردست حامی ہے۔ اس کے لحاظ سے علوم کا موجودہ رجحان کہ وہ اشیاء کا صرف بطور اشیاء کے مطالعہ کرتے ہیں، اور ان کی اقدار کو فراموش کر دیتے ہیں، بنیادی طور پر غلط ہے۔ اس غلط رجحان کو کم کرنے اور صحیح رجحان پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جمالیاتی ذوق و شوق پیدا کرنے کی کوشش کی جائے اور فنون لطیفہ کی طرف توجہ مبذول کی جائے تاکہ عوام کے دل میں اقدار کی قدر و قیمت پیدا کی جا سکے۔ اس طرح فن، زندگی اور فطرت کا اختلاف ختم ہو کر ان میں آپس میں

[1] گلبرٹ ۵۰۵

مکمل ربط و ضبط قائم ہو جائے گا۔

سنتیانا (۱۸۶۳ - ۱۹۵۲) ان چند مفکرین میں سے ایک ہے جنہوں نے حسن اور فن کے موضوعات پر غور و خوض بھی کیا اور تخلیق حسن میں بھی کسی سے پیچھے نہ رہے۔ اس نے اپنے فلسفیانہ نظریات بھی پیش کئے اور اشعار اور مقالات بھی رقم کئے۔ اور ہر دو مقامات پر وہ بحیثیت عظیم فنکار اور زبردست شاعر کے کامیاب رہا۔ ہم اس کے طریق استدلال اور نظریات سے متفق ہوں یا نہ ہوں، بہر حال اس کے اسلوب بیان اور انداز نگارش سے متاثر نہ ہونا ناممکن ہے۔ اس نے اپنے خیالات کو نہایت پر خلوص اور بے باکانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ اس کے خیالات اور انداز دونوں میں پختگی بھی ہے اور لطافت بھی۔ اس نے نثر میں شاعری بھی کی ہے اور اپنے نظریات کو پیش بھی کیا ہے۔ وہ حقیقیت کے مسلک کا پیرو ہے۔ اس کے لحاظ سے معروضات کی دو قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں جوہر اور اصل (اگرچہ ان دونوں قسموں کے وجود کو ایک دوسرے سے آزاد ثابت کرنا ناممکن ہے) جوہر کی معروضیت پر ہمارے یقین کی وجہ ایمان حیوانی ہے۔ حقیقی دنیا کا اصل جوہر" مادہ بحرکت" ہے۔ ذہن خود مادہ بحرکت کا مرہون منت ہے اور بعض حالات میں اسے اپنا شعور حاصل ہو جاتا ہے۔ وہ کچھ رغبتیں اور نفرتیں پیدا کر لیتا ہے اور یہی ہماری اقدار — خیر، حسن، تخیل — کی بنیادیں ہیں۔ لیکن یہ اقدار حقیقتاً عالم اصل سے تعلق رکھتی ہیں نہ کہ عالم جوہر سے۔ خیر، حسن اور صداقت کی اقدار آپس میں مختلف ہیں اور عقل کا کام ان میں زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرنا ہے [1]

اپنی ابتدائی تحریروں میں وہ جمالیاتی اقدار اور اخلاقی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف

---

[1] ایوبی ۶م ۲ - ۷ م ۲

خیال کرتا ہے۔ جمالیاتی اقدار ایجابی اور ذاتی ہوتی ہیں۔ اور اخلاقی اقدار سلبی اور غیر ذاتی۔ علاوہ ازیں جمالیاتی اقدار کا انحصار احساسات پہ ہوتا ہے اور وہ عقل اور علم سے زیادہ متعلق نہیں ہوتیں۔ لیکن بعد کی تحریروں میں وہ جمالیاتی اور اخلاقی اقدار میں زیادہ فرق نہیں کرتا۔ نظری مباحث کے علاوہ میں جمالیاتی اور اخلاقی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف نہیں سمجھتا۔ حسن بحیثیت خیر کے اخلاقی خیر ہے اور فن کی تخلیق اور اس سے محظوظ ہونا، تمام دوسری تخلیقات اور ان سے اہتزاز حاصل کرنے کی طرح، ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ اسی طرح خیر، جب کہ ہم حقیقتاً اس پر عمل پیرا ہوں نہ کہ صرف اس کے متمنی، موجب حظ اور باعث حیرت ہوتا ہے۔ اور اس لحاظ سے اس کی نوعیت جمالیاتی ہوتی ہے۔ اس قسم کا حظ جب غیر واضح ہوتا ہے تو حسن کہلاتا ہے، اور جب وہ خارجی اشیاء سے متعلق ہوتا ہے تو مسرت، محبت اور مذہبی وجد کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔" وہ حسن کی مروجہ تعریفات پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے انہیں غلط ثابت کرتا ہے اور حسن کو تجسیم شدہ حظ قرار دیتا ہے۔ وہ حسن میں حظ کو بنیادی حیثیت دیتا ہے اور فن کا مطلب حسین چیزوں کی تخلیق لیتا ہے اور اسے صرف تخلیقی حسن تک محدود سمجھتا ہے[1]

گو دیتے فن کے خارجی میڈیم کی اہمیت کا قائل نہ تھا لیکن سنتیانا کے لحاظ سے "اگر پارتھینن پتھر کا مرہون منت نہ ہو، بادشاہ کا تاج سونے سے نہ بنایا گیا ہو، اور ستارے آگ کے بنے ہوئے نہ ہوں، تو یہ نہایت ہی معمولی، بے لطف اور بے کیف فن کے نمونے ہوں گے۔" وہ صرف فن کے حسن کا قائل نہیں وہ حسن فطرت کی اہمیت کا بھی قائل ہے۔ "حسین اشیاء سے میری محبت کا دارومدار صرف فن کے شہپاروں پہ نہیں ہے

---

[1] ریڈ، ص ۲۵

اگر فن ہمیں بے خود بنا دیتا ہے، اگر یہ ہمارے دل و دماغ کو آزادی کی نعمت بخش دیتا ہے۔ تو میں اس فن کی تعریف کروں گا۔ لیکن فطرت اور غور و فکر عموماً اور بہتر طریقے سے اس مقصد کو حاصل کرتے ہیں۔ میں جب کبھی بھی متاثر ہوا ہوں تو حسین مقامات، اعلیٰ اخلاق اور عمدہ اداروں سے متاثر ہوا ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ میں یونان اور انگلستان کا مداح ہوں اور جوان، زندہ دل اور صاف دل امریکہ میری خوشیوں کا مرکز ہے۔"

سنتیانا کے لحاظ سے جمالیات کا موضوع کافی وسیع ہے۔ وہ اس میں حسن کے متعلق اکثر موضوعات مثلاً اس کی ابتدا، مقام، علت، عناصر اور دائرہ اثر کو شامل کرتا ہے۔ اور جمالیات میں ان تمام موضوعات پر بحث کو ضروری قرار دیتا ہے۔ اور خود ان پر بحث کرتا ہے۔ ان مباحث میں ان کا نقطہ نظر، اس کے اور نظریات کی طرح حقیقت پسندانہ اور مادیت کا رنگ لیے ہوئے ہے[1]

سنتیانا فن میں رمزیت کا بھی قائل تھا۔ اور امریکہ میں موجودہ صدی کے ربع دوم میں رمزیت کی جو تحریک شروع ہوئی، اگر ہم سنتیانا کو اس کا پیشرو کہیں تو کچھ بے جا نہیں۔ سنتیانا نے اس نکتہ پر نہ زیادہ زور دیا، اور نہ اس کی پوری طرح تشریح کی بہرحال اس نے فن میں رمزیت کی اہمیت کی طرف توجہ مبذول کرائی، جس پر بعد میں مسز لینگر نے مفصل بحث کی اور اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور پھر اس نظریہ نے کافی ترقی کی۔

جین رسل (۱۸۵۷-۱۹۴۰) فلسفہ اور جمالیات میں ہیگل کا پیرو تھا۔ فلسفہ سیاسیات میں اس کا شمار ہیگل کے ان پیروؤں میں ہو سکتا ہے جو دائیں بازو کے منکرین کہلائے جاتے ہیں۔ اس نے فاشزم کو نظری طور پر صحیح نظریۂ ریاست و سیاسیات ثابت

---

[1] گلبرٹ ۔ ۵۵۷-۵۵۸

کرنے کی کوشش کی۔ اور ریاست کو مختار مطلق قرار دے کر فرد کو کلی طور پر اس کا محکوم بنا دیا اور اسے تمام حقوق سے محروم کر دیا۔ اس نے عملی سیاست میں بھی حصہ لیا۔ ۲۲ء سے ۲۹ء تک وہ اطالیہ میں وزیر تعلیم رہا اور وہاں پبلک اسکولوں کا نظام رائج کیا۔ اس کے لحاظ سے صرف اس کا فلسفہ حقیقی طور پر صحیح غیبیت ہے۔ اگرچہ عام طور پر وہ واقعیت کے نام سے مشہور ہے [1]

اس کے خیال میں فکر اصل حقیقت ہے اور تمام معروضات اس کی مخلوق ہیں۔ بنا بریں حسن کوئی ایسی صفت نہیں ہو سکتی جسے کہیں باہر سے لا کر فکر کے سامنے پیش کیا جا سکے۔ حسن خود فکر ہے نہ کہ صرف اس کا اظہار۔ جو کچھ ہم سوچتے یا جو کچھ ہم اظہار کرتے ہیں وہ احساس نہیں ہوتا بلکہ وہ صرف فکر ہوتا ہے اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا اور نہ ہی کچھ اور ہو سکتا ہے۔ حسن چونکہ کسی فکر کے موضوعی احساس کے بالکل مماثل ہوتا ہے اس لیے حسن کا وجود فکر کے سوا اور کہیں نہیں ہوتا۔ جینٹل کے اس نظریہ کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، جینٹل کے نظام فلسفہ کا سب سے اہم کام یہ ہو جاتا ہے۔ کہ وہ جمالیاتی تجربہ اور علمی اور فلسفیانہ تجربہ کو ایک دوسرے سے ممیز کرے اور اپنے نظریہ کی رو سے جمالیاتی تجربہ کی تشریح کرے۔ کیونکہ اگر فکر حسن ہے اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں تو جمالیاتی تجربہ اور علمی تجربہ اپنی نوعیت میں ایک، یا کم از کم یکساں ہونگے۔ لیکن ان کا اختلاف اس قدر واضح ہے کہ اس سے انکار ممکن نہیں اور کسی مفکر کے صرف علمی اور نظری دلائل اس فرق کو دور نہیں کر سکتے۔

اس کے لحاظ سے فن اور علم کو ایک دوسرے سے اس طرح ممیز کرنا کہ ایک کا

---

[1] ایبری ۲۵۹

موضوع جزئیہ (افراد) ہوتے ہیں اور دوسرے کا کلیہ، غلط ہے۔ اور اسی طرح تخیل اور فہم میں بھی یہ فرق کرنا کہ دونوں ایسی روحانی صلاحیتیں ہوتی ہیں جو دو مختلف معروضات یا روح کے مختلف ماحصل سے متعلق ہوتی ہیں، غلط ہے۔ لیکن فن کی صورت فکر کی صورت کے مماثل نہیں ہوتی، کیونکہ فن فکر نہیں ہوتا، بلکہ پیش از فکر ہوتا ہے۔ فن فکر کی روح ہے نہ کہ صرف جسم۔ یہ وہ خالص روح ہے جسے ہم زندگی کا اصول کہہ سکتے ہیں، وہ اصولِ زندگی جس سے کہ ایک ذی حیات ہستی اپنا وجود حاصل کرتی ہے۔ اور اپنے آپ کو ایک جسم واقعی بنا لیتی ہے۔ یہ ایک ایسا اصول ہے جس کی بنا پر اور جس کے ذریعہ ہم حقیقتاً زندہ رہتے ہیں یہ روح اس جسم سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ جسے یہ وجود بخشتی ہے اور یہی وہ روح خالص ہے۔ جس کا فن مرہونِ منت ہے۔

ہر فکر کی خالص موضوعی صورت جس میں فن مضمر ہوتا ہے، صرف احساس ہی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ احساس اس لفظ کے عام نفسیاتی مفہوم میں احساس نہیں ہوتا، بلکہ اس کے فلسفیانہ مفہوم میں۔ فن احساس کا اظہار یا وجدان نہیں ہے۔ بلکہ بذاتِ خود احساس ہے۔ نظریۂ اظہاریت کے شارحین نے چونکہ فن کو احساس کا اظہار کہا ہے اس لئے وہ فن اور علم اور اظہار اور فہم کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتے ہیں، حسن، احساس یا نفس کی ایک خصوصیت ہے..... فن فکر میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ اس لمحہ کا مرہونِ منت ہوتا ہے جب کہ ذہن احساس محض سے محظوظ ہوتا ہے۔

قبیح ان احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ جن میں انسان نے اپنے آپ، کو کلی طور پر نہیں سمویا ہے۔ بالفاظِ دیگر وہ ان احساسات کا اظہار ہے جو صرف سطحی ہوتے ہیں اور جنہیں انسان پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔ احساس کا فقدان ایک طرف اس سنجیدگی

کو کم کر دیتا ہے جو فن کے لئے بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی اخلاق کے لئے۔ اور دوسری طرف ہرزہ سرائی اور متلون مزاجی کو پیدا کر دیتا ہے۔ اور ان سب کا نتیجہ یہ ہوتا ہے۔ کہ عجیب و غریب، غیر محتاط، جذباتی، مبالغہ آمیز اور عاشقانہ قسم کا فن وجود میں آجاتا ہے احساس ہی سب کچھ ہے اور احساس کی موجودگی ہر اعلیٰ وصف کی موجودگی کی ضامن ہے یہ روح کا جوہر ہے اور روح ہی کی طرح عالمگیر اور لامتناہی ہے۔ احساس کی یہ عالمگیریت اور لامتناہیت سچے فن کی جان ہے۔ سچا فن ہر فرد کے عمیق ترین اسرار قلبی کو ظاہر کرتا ہے اور اس طرح ہر زمانے اور ہر جگہ کے تمام انسانوں کے لئے وہ ایک ایسی چیز بن جاتا ہے جو انہیں سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے۔ وہ تمام انسانوں کو روح واحد میں متحد کر دیتا ہے اور اس طرح ان سب کو حقیقی معنی میں ایک دوسرے کا بھائی بنا دیتا ہے۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ جینٹائل کے لحاظ سے ایک فن پارہ میں احساس ہی سب کچھ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ احساس ایک ایسی صورت ہے کہ نفس مضمون اس سے مل کر ایک ہو جاتا ہے اور اس طرح پہلے سے کہیں زیادہ حسین اور شاندار بن جاتا ہے[1]

روس ولیم ڈیوڈ (۱۸۷۷ - ۱۹۰۰) ارسطو کے مترجم اور شارح کی حیثیت سے کافی مشہور ہے۔ لیکن اس نے اخلاقیات اور جمالیات پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ حسن کو قدر بالذات نہیں مانتا بلکہ معروض کی ایک ایسی قوت اور صفت قرار دیتا ہے جو شاہد میں جمالیاتی تجربہ کی موجب ہوتی ہے۔ اور جمالیاتی تجربہ قدر کا حامل ہوتا ہے اس کے نظریۂ حسن کو ہم نہ معروضی کہہ سکتے ہیں اور نہ موضوعی۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے حسن وہ قوت ہے جو ذہن میں ایک خاص قسم کے تجربہ کو پیدا کرتی ہے۔ جو عام طور پر جمالیاتی

---

[1] بحوالہ کیریٹ۔ ۳۰۳۔۳۰۴

لطف یا جمالیاتی اہتزاز کے نام سے مشہور ہے ہم صرف اس چیز کو حسین سمجھنے میں حق
بجانب ہو سکتے ہیں، جو ہم میں اس قسم کا تجربہ پیدا کر سکے۔ وہ حسن کے موضوعی نظریہ پر تنقید
کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جمالیاتی تصدیق کسی معروض کے متعلق ہوتی ہے نہ کہ تصدیق کرنے
والے کی ذہنی کیفیت کے متعلق۔ علاوہ ازیں ہم کسی شے کے حسین ہونے کا فیصلہ اس وقت
تک نہیں کر سکتے جب تک کہ ہم یہ محسوس نہ کر لیں کہ جمالیاتی طور پر ہم نے اس سے اہتزاز
حاصل کیا ہے۔ بہر حال یہ ہم جانتے ہیں کہ ہمارے اس اہتزاز حاصل کرنے سے پہلے بھی
یہ چیز حسین تھی اور اس وقت بھی حسین ہو گی۔ جب اس سے حاصل کردہ اہتزاز ختم ہو
جائے گا۔ اور ہم اس سے مزید اہتزاز حاصل نہ کر سکیں گے۔ یہ تصدیق، جو کہ تصدیق کرنے
والے کی ذہنی کیفیت کے متعلق نہیں ہوتی، ایک ایسی تصدیق ہوتی ہے جس میں کہ تصدیق
کرنے والا اپنی ذہنی کیفیت کے علم یا اس کے متعلق اپنی رائے کی بنا پر کسی معروض سے
کوئی صفت منسوب کر دیتا ہے اور اگر ہم اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ وہ کون سی صفت
ہے۔ جو تمام حسین چیزوں میں موجود ہوتی ہے تو مجھے یقین ہے کہ ہمارا جواب صرف یہ ہو گا
کہ یہ وہ قوت ہے جو ہم میں اس قسم کی لطف اندوزی پیدا کرتی ہے جسے جمالیاتی لطف اندوزی
کہا جاتا ہے۔ . . . جمیع حسین چیزوں میں جمالیاتی لطف اندوزی پیدا کرنے کی قوت کے علاوہ
اور کوئی بھی صفت مشترک نہیں ہوتی۔ اس لطف اندوزی کا انحصار دو قسم کی شرائط
پر ہوتا ہے۔ اول اس تجربہ کی شرائط اور دوم معروض کی شرائط۔ ایک ہی معروض مختلف
اشخاص کے لئے حسین یا قبیح ہو سکتا ہے کیونکہ حسن کا انحصار ادراک پر ہوتا ہے اور
ادراک کا انحصار حواس پر۔ اور حواس مختلف اشخاص، اقوام اور زمانے
میں مختلف ہو سکتے ہیں۔ ایک ہی معروض ایک شخص یا قوم میں جمالیاتی لطف پیدا کر سکتا

ہے اور دوسرے شخص یا قوم میں جمالیاتی نفرت۔ اور اگر صورت حال یہ ہو تو پھر ایک ہی معروض حسین بھی ہوگا اور قبیح بھی۔

اس نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو حسن بالکل معروضی ہے۔ ایک ایسا معروض بھی حسین ہو سکتا ہے۔ جس کا حسن کسی نے کبھی بھی محسوس نہ کیا ہو اور نہ ہی آئندہ کبھی کوئی شخص اس کا حسن محسوس کرے۔ لیکن اس میں ایک شرط ضرور ہے اور وہ یہ کہ کوئی ایسا ذہن ضرور ہونا چاہیئے کہ اگر وہ اس معروض کو دیکھ لے تو اس سے جمالیاتی لطف حاصل کر سکے یا اسے اس قسم کی تربیت دی جا سکے کہ وہ اس سے لطف اٹھانے کے قابل ہو جائے۔ وہ تو اس ضمن میں یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ حسن کا وجود ایک ایسی دنیا میں بھی ممکن ہے جہاں ذہن کا وجود ہی نہ ہو کیونکہ اگر ایسی دنیا میں ذہن کبھی وجود میں آ جائے تو وہ اس سے لطف حاصل کر سکے گا۔ اس حد تک روس کا نظریہ خالصتہً معروضی ہے لیکن اسکے ساتھ ساتھ وہ حسن کو ذہن پر ایک امکانی اثر کے بغیر نا قابل تعریف بھی سمجھتا ہے اور اسے معروض اور ذہن کے درمیان ایک تعلق قرار دیتا ہے۔ اگر اس لحاظ سے دیکھا جائے تو روس کا نظریہ کچھ حد تک موضوعی کہلایا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے حسن کی معروضیت اور موضوعیت ایک دوسرے کے بالکل موافق نظر آتی ہیں۔

روس ایک اور مسئلہ پر بھی بحث کرتا ہے کہ کیا حسن قدر بالذات ہے؟ اور اس کا جواب وہ نفی میں دیتا ہے۔ وہ حسن کو صرف قدر بالواسطہ مانتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن خود اپنا مقصد آپ نہیں ہے۔ بلکہ اس کا مقصد جمالیاتی لطف پیدا کرنا ہے صرف جمالیاتی لطف قدر بالذات کا حامل ہے اور حسن اس کے حصول کا ایک ذریعہ ہے نہ کہ بذات خود ایک مقصد[1]

---

[1] بحوالہ کیرٹ ۳۱۶-۳۲۰

ڈوکاس فن اور حسن کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ ماہیت فن کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ ایک ایسی فعلیت ہے جس کا مقصد حسین اشیاء کی تخلیق ہے لیکن حقیقتاً فن وہ فعلیت نہیں، جس کا مقصد تخلیق حسن ہو۔ بہت سی فنی تخلیقات قبیح ہوتی ہیں۔ حسن کو فنی تخلیق اور اس کے وجود کی شرط قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کیونکہ قبیح فن کی موجودگی سے انکار ناممکن ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہم اسے خاطر ہی میں نہ لائیں یا فراموش کر دیں۔ یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایک قبیح ڈیزائن یا تصویر کو فنی تخلیق کہنا مناسب ہی نہیں ہے بلکہ اسے تو فن کی غیر موجودگی قرار دینا چاہئے، کیونکہ قبح فن کی ناکامی پر دلالت کرتا ہے۔ لیکن اس قسم کی فنی تخلیق کو پیش کرنے والا فنکار اپنے فن پارہ میں قبیح کی موجودگی کا اقرار کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے کہ اس کا مقصد تخلیق حسن تھا ہی نہیں، بلکہ اس کے پیش نظر ایسی چیز کا معروضی اظہار تھا جو اس کے اندر موجود تھی اور اس کی فنی تخلیق، جیسی کچھ بھی وہ ہے، اس مقصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے۔ ہر فن پارہ چاہے وہ حسین ہو یا قبیح ایک ہی قسم کے جذبہ کا مرہون منت ہوتا ہے، اور ایک ہی قسم کے ذہنی عمل کی بنا پر وجود میں آتا ہے۔ فنکار کی نظر حسن پر نہیں ہوتی، بلکہ اس کے پیش نظر معروضی طور پر اپنے نفس کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا مقصد تخلیق حسن نہیں ہوتا بلکہ کسی ایسے خاص اور بے نام احساس یا جذبہ کو، جو فنکار پر حاوی ہو، رنگ، الفاظ یا خطوط کے ذریعے مناسب انداز میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ مسئلہ حقیقتاً یہ نہیں ہے کہ "کیا یہ حسین ہے؟" بلکہ یہ ہے کہ "کیا یہ وہی چیز ہے جو میں پیش کرنا چاہتا تھا؟" بالفاظ دیگر "کیا اس نے اس جذبہ کو جو میں محسوس کرتا تھا، مناسب طریقہ سے معروضی طور پر پیش کر دیا ہے؟"

ارادی طور پر حسن کو تخلیق کرنا فن نہیں ہے۔ دوسری چیزوں کے علاوہ فن میں مخروصفیت کے رنگ میں پیش کرنے کے عمل پر تنقیدی نظر رکھنا بھی شامل ہے۔ حالانکہ یہی وہ چیز ہے۔ جو تخلیق حسن کے عمل میں ناپید ہے۔ اس کے لحاظ سے فن مستقل قدر و قیمت کا مالک ہے۔ لیکن حسن فانی ہے" ایک فنی تخلیق ہمیشہ فنی تخلیق ہی رہتی ہے لیکن حسن تو آتا ہے اور چلا جاتا ہے" پس "بعض چیزیں جو حسین ہیں، فنی تخلیقات نہیں ہیں اور بعض چیزیں جو فنی تخلیقات ہیں، حسین نہیں ہیں اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ چاہے عملی طور پر حسن اور اس فعلیت میں جو فن کہلاتی ہے، کتنی ہی قربت کیوں نہ ہو، حقیقی طور پر ان دونوں میں کوئی خاص تعلق نہیں ہے" [1]

وہ فن کو ماہیئت کے لحاظ سے نامیاتی مانتا ہے اور ایسے بہت سے عناصر پر مبنی سمجھتا ہے۔ ان میں سب سے اہم جذبہ اور احساس ہے۔ جب تک کہ فن میں جذبہ کا اظہار نہ کیا جائے وہ فنکار کے سوا اور کسی کے لئے بھی دلچسپی کا موجب نہیں ہو سکتا۔ لیکن صرف جذبہ کا اظہار فن نہیں ہو جاتا، اس کے لئے ہنرمندی اور مہارت کی بھی ضرورت ہے بہرحال جہاں تک جذبہ اور ہنرمندی میں تقابلی اہمیت کا تعلق ہے، جذبہ کے اظہار کو نسبتاً بنیادی حیثیت حاصل ہے، کیونکہ ایک فن پارہ صرف مہارت اور ہنرمندی کی بنا پر پیش نہیں کیا جاتا، اصل چیز تو جذبہ کا اظہار ہے نہ کہ صرف ہنرمندی کا۔

ڈوکاس کے لحاظ سے جمالیات ان احساسات سے بحث کرتی ہے جو غور و خوض کے ذریعہ حاصل ہوتے ہیں۔ ایک معروض اس وقت اور اس حد تک حسین کہلایا جاتا ہے جب اور جس حد تک وہ احساسات جو اس پر غور و خوض کرنے کے بعد حاصل ہوتے

---

[1] ڈوکاس عہ ۱۵۔ ۲۰

ہیں، حظ انگیز ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف ایک فنی تخلیق جو شعوری طور پر محض ایک احساس کی تجسیم ہوتی ہے، اس وقت تک تحسین نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ تجسیم شدہ احساس جو غور و خوض میں اس سے منعکس ہوتا ہے، حظ انگیز احساس نہ ہو۔

جہاں تک مواد اور ہیئت کے آپس کا تعلق ہے، اس کے متعلق وہ رقمطراز ہے۔ کہ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا کرنا ناممکن ہے۔ بہرحال یہ ممکن ہے کہ ان میں سے کسی ایک پر بہت زیادہ توجہ مبذول کر دی جائے اور دوسرے پر نسبتاً کم، یہاں تک کہ اسے فراموش ہی سا کر دیا جائے۔ ہیئت پرستوں نے اس افراط و تفریط سے کام لیا۔ اور مواد کو بالکل فراموش کر دیا، اس کے برخلاف یہ بھی ممکن ہے کہ مواد پر اس قدر زور دیا جائے کہ ہیئت کو فراموش کر دیا جائے۔ لیکن اعلیٰ فنی تخلیق کے لئے دونوں کی اہمیت اس قدر مسلم ہے کہ ان میں سے کسی سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اور فنکار کے لئے یہ ضروری ہے کہ دونوں کی اہمیت کو پیش نظر رکھے۔ اور افراط و تفریط سے اپنا دامن بچائے کہ اسی میں فنی تخلیق کی کامیابی کا انحصار ہے۔

اسٹیس کے خیال میں حسن کا ادراک ایک وقوف ہے اور اس بنا پر یا تو یہ تعقل کا خالص عمل ہوگا یا ادراک کا خالص عمل۔ یا یہ ان دونوں کا مشترکہ عمل ہو سکتا ہے یا پھر وقوف کی غیر تسلیم شدہ صورت مثلاً وجدان وغیرہ۔ وہ تیسرے نظریہ کو صحیح مانتے ہوئے باقی تینوں نظریات پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن کے ادراک کو صرف تعقل پر مبنی قرار دینا ناقابل قبول ہے۔ کیونکہ حسن کسی شے سے متعلق ہوتا ہے اور اس کا ادراک صرف تصور کا مرہون منت نہیں ہو سکتا۔ دوسرا نظریہ جوان ایرڈ کا پیش کردہ ہے۔ اس نظریہ کو سادہ حقیقت کہا جا سکتا ہے۔ اس نظریئے کی رو سے حسن کا ادراک بھی ادراک کی صلاحیتوں پر مبنی

ہے اور خارجی حواس پر اس کا دار و مدار ہے۔ لیکن کسی خارجی معروض کے ادراک اور حسن
کے ادراک کے فرق کو فراموش نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی حسن کے ادراک کو صرف حواس پر
مبنی قرار دیا جا سکتا ہے۔ چوتھا نظریہ برگساں اور کروچے کا ہے۔ اسٹیس اس نظریہ پر خاصی
سخت تنقید کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے برگساں کے خیال میں فنکار وہ شخص ہے۔ جو
حقیقت کو اس کے اصلی رنگ میں دیکھ لیتا ہے اور یہ وہ حقیقت ہے جسے تصورات
نے واضح کر دیا ہو اور غلط رنگ میں پیش نہ کیا ہو۔ اسٹیس اس نظریہ کو نا قابلِ قبول قرار
دیتے ہوئے اس پر دو اعتراضات کرتا ہے اولاً اگر تصورات حقیقت کو غلط رنگ
میں پیش کرتے ہیں تو تمام علوم، تمام فلسفہ، یہاں تک کہ خود برگساں کا فلسفہ بھی غلط
ہیں۔ ثانیاً اگر جمالیات میں مندرجہ بالا طریقہ سے اس نظریہ کو منطبق کرنے کی کوشش
کی جائے تو خوبصورت اور بدصورت اشیاء میں تفریق کرنا نا ممکن ہو جاتا ہے کیونکہ کسی
معروض یا کسی حقیقت کو اس کی حقیقت کے پیش نظر اور تصورات سے علیحدہ کر کے بغور
دیکھا جائے تو وہ یقیناً خوبصورت ہوگی۔

کروچے کے نظریہ پر اعتراض کرتے ہوئے اسٹیس کہتا ہے کہ کروچے ایک ایسا وجدان فرض
کرتا ہے، جو تصورات اور ذہنی عناصر سے بالکل بے تعلق ہے لیکن جس طرح خالص حس کا حصول نا ممکن
ہے اسی طرح اور اسی وجہ سے اس قسم کا وجدان بھی نا ممکن ہے۔ کروچے کا فرض کردہ وجدان شعور کے ایک عنصر کی حیثیت سے
تو موجود ہے لیکن اس کا الگ وجود نا ممکن ہے۔ جمالیاتی وجدان کا وجود ہی نہیں ہے۔ کیونکہ خالص فنی
شعور کی حیثیت سے اس کی حیثیت بالکل منفرد ہے۔ اور اس کا وجود کسی کا مرہونِ
منت نہیں ہے۔ کروچے کے نظریہ پر اس کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اگر کروچے کے وجدان
کو شعور کے ایک عنصر کی حیثیت سے مان بھی لیا جائے تو بھی حقیقی طور پر اس کا کوئی وجود نہیں

جا سکتا، کیونکہ اسے خالص حس سے تمیز کرنا ناممکن ہے۔

ان تینوں نظریات پر تنقید کرنے کے بعد وہ اپنا نظریہ بیان کرتا ہے۔ اور اس ضمن میں وہ کانٹ اور ہیگل کو سند کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اگرچہ کانٹ اس بات سے صاف انکار کرتا ہے کہ جمالیاتی تجربہ میں تصورات کارفرما ہوتے ہیں۔ بہرحال اس کے اور ہیگل کے یہاں حسن ہی صرف ایک ایسی چیز ہے جس میں مادہ اور حس اور عقل و روح کا آپس کا اختلاف ختم ہو جاتا ہے۔ اور ان میں توافق پیدا ہو جاتا ہے۔

اسٹیس کے لحاظ سے تصور کو ایک خاص طریقہ سے مدرکات میں مدغم ہو کر مفقود ہو جانا چاہیئے۔ یہ عمل میں جس قدر زیادہ مکمل ہوگا حسن اتنا ہی مکمل ہوگا اور یہ عمل جس قدر نامکمل ہوگا حسن اسی نسبت سے نامکمل ہوگا۔ حسن، تعقل اور ادراک کا مشترکہ عمل ہے جس میں تعقل اور ادراک کو ایک دوسرے سے تمیز نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ دونوں مل کر حقیقت کے ایک اہم پہلو کو واضح کرتے ہیں، حسن اس لحاظ سے موضوعی ہے کہ یہ عمل ادغام ذہن انسانی کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے لیکن یہ معروضی بھی ہے۔ کیونکہ بعض معروضات، اپنی طبعی خصوصیات کی بنا پر، انسانی تصورات کے ساتھ مدغم ہو جاتے ہیں۔ اور بعض مدغم نہیں ہوتے۔ اس عمل ادغام میں تصوراتی اور تعقلی عنصر کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے جس قدر اعلیٰ اور زیادہ ہوگا، جمالیاتی تجربہ بھی اسی قدر زیادہ باوقعت اور پر اثر ہوگا۔ [1]

پہمال (۱۸۸۶ء ـ ۱۹۲۰ء) نے جمالیاتی مسائل میں صرف چند مسائل پر بحث کی۔

---

[1] بحوالہ کیرٹ ص ۳۰۱ تا ۳۰۵

اس نے نہ فنکار کی تخلیقی فعلیت کے متعلق کچھ کہا اور نہ ہی جمالیاتی "تاثر" کے متعلق اور نہ ہی وہ سوسائٹی پر فنون لطیفہ کے اثرات کو زیر بحث لایا۔ اس نے جس چیز کا پوری طرح تجزیہ کیا وہ "جمالیاتی سطح" اور وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ معروض کو جو کچھ پیش کرنا ہوتا ہے، پیش کر سکتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اس نے نہ تو جمالیاتی تجربہ کے متعلق تفصیل سے کچھ کہا اور نہ ہی اسے عمل تخلیق سے کچھ زیادہ دلچسپی تھی، بلکہ اس نے صرف چند مسائل پر بحث کی، لیکن اس نے جن مسائل پہ بحث کی، ان پر مفصل طریقہ سے۔ اس واسطے اس پہ یہ اعتراض کرنا کہ اس نے جمالیات کے اکثر مسائل کو فراموش کر دیا، صحیح نہیں۔[1]

وہ اپنی تحریروں میں اس بات پر زور دیتا ہے۔ کہ ہمیں حسی مواد کے تجزیہ سے ابتدا کرنی چاہیئے۔ پھر اس مواد کو نظم و ضبط کے ساتھ یا دوسرے الفاظ میں ہیئت میں مجتمع کر دینا چاہیئے اور پھر آخر میں ان واضح خصوصیات کو پیش کرنا چاہیئے جو اس خارجی عالم کے تعلق سے اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس طرح اگرچہ وہ ان خصوصیات کے اظہار پر زور دیتا ہے، جن کا تجزیہ آسان نہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس نے جس چیز پہ سیر حاصل بحث کی وہ "جمالیاتی سطح" ہے۔ "جمالیاتی سطح" سے اس کی مراد میڈیم کی خارجی حسی خصوصیات ہیں۔ ہیئت ان خصوصیات میں پوشیدہ ہوتی ہے اور بنا بریں ان پر منحصر۔ فنکار اپنی قابلیت سے ان خصوصیات کو ایک خاص نظم و ضبط کے تحت لاتا ہے اور اس طرح ہیئت کی تخلیق کا موجب ہوتا ہے۔ جمالیاتی فہم و ادراک کی یہ خصوصیت ہے۔ کہ حس کے سامنے معروض کی جو سطح پڑے

---

[1] پرلواس ص ۱۸

طور پر موجود ہوتی ہے بس وہی سطح فہم و ادراک کی معروض کُل ہے۔۔۔۔۔ اگر ہم صرف اس سطح پر اپنی توجہ مبذول رکھیں اور مفاہیم و مطالب یا تعلقات کے متعلق زیادہ غور و خوض کرنے کی کوشش کریں تو ہمارا یہ رویہ جمالیاتی نہ رہے گا اور ہم اس سے دور ہٹ جائیں گے۔۔۔۔۔ حسن کے فہم و ادراک میں اس عمل کی خصوصیات کا انحصار دو چیزوں پر ہوتا ہے۔ عمل ادراک اور معروض۔ جہاں تک معروض کا تعلق ہے۔ وہ ایسا ہی رہتا ہے اور تبدیل نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے برخلاف حسن کا ادراک کرنے والے اشخاص اپنی فطرت اور تربیت کی وجہ سے اس عمل ادراک کے لحاظ سے مختلف ہوتے ہیں۔ بنابریں ایک ہی معروض ایک ہی شخص کی نظر میں کبھی حسین ہو سکتا ہے اور کبھی اس کے برخلاف بدصورت ،، [1]

مفکرین جمالیات کے نظریات پر اس طائرانہ نظر ڈالنے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ بحیثیت ایک علم کے جمالیات کی ابتدا فلسفہ کی ایک شاخ کے طور پر ہوئی۔ یونانیوں کے یہاں اس علم نے کافی ترقی کی۔ قرون وسطیٰ میں یہ علم زیادہ ترقی نہ کر سکا۔ بہر حال اس نے اپنی حیثیت قائم رکھی۔ دورِ جدید میں اس نے دوبارہ ترقی شروع کی اور موجودہ زمانہ میں اس علم نے اس قدر ترقی کر لی ہے کہ عمرانی علوم کی صف اول میں جگہ حاصل کر لی ہے۔ یہ علم شاہراہ ترقی پر گامزن ہے اور بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ ابھی یہ علم ترقی کی اور بہت سی منازل طے کرے گا۔ اور جلد یا بدیر عمرانی علوم کی فہرست میں اسے وہ مقام حاصل ہو جائے گا جس کا یہ علم حقیقتاً مستحق ہے۔

---

[1] کیرٹ ص ۳۱۲

اصطلاحات

ا

اردو	English
ابداعی	Original
ابعاد	Dimensions
ابلاغ	Communication
ابیقوریت	Epicureanism
اپولونین	Apollonian
اجماعی حسن	Arbitrary beauty
احساس	Feeling
احساس محض	Affection
اختراع (ذہنی)	Manipulation
اخلاقیات ۔	Ethics
علم الاخلاق	Moral Philosophy
اخلاقی حس	Moral sense
اختیاری فعل	Voluntary action
ادراک	Perception, Sense-perception
ارادہ	Will
ارادی فعل	Volitional action
ارتسام	Imerssion
ارتسامیت	Impressionism
ارتفاع	Sublimation
ارتقاء	Evolution
اساسی قدر	Ultimate value
استخراجیہ ۔	Deductive
استدلال	Reasoning
استقرائیہ	Inductive
اسلوب	Style, Diction
اشارہ ۔ علامت ۔ رمز	Symbol
اصل (مقابل مثنی)	Original
اصل (سنتیانا)	Essence
اضافیت	Relativity
اضطراری فعل	Impulsive action
اظہار	Expression
اظہاریت	Expressionism
اعضائے حس	Sense organs
اعیان (افلاطون)	Ideas
افادیت	Utility
اکتسابی	Acquired
التباس ۔ فریب نظر	Illusion
الجھن، پیچیدگی، مرکب	Complex
الخیر (سقراط)	The Good
القاء، الہام، آمد	Inspiration
القاپذیری	Suggestiblity
الکلام	Logos
الم	Pain
المیہ، حزنیہ	Tragedy
الوہی زندگی	Divine Life
امکان، گمان	Probable
امیجری	Imagery
انتخاب طبعی	Natural Selection
انتخابیت	Electicism
انقلاب (ارسطو)	Reversal of Intention
اوڈیپس کمپلکس	Oedipus complex
ایجابی	Pssitive
ایجابیت	Positivism
ایغو، انا، خودی	Ego
ایمان حیوانی	Animal faith

ب

اردو	English
بازآفرینی	Reproduction
بازیافت	Recall
باصرہ، حس	Sight
باقاعدگی	Regularity
برانگیختہ کرنا، بیدار کرنا	Excite (passion)

Experience, Experiment	تجربہ
Empiricism	تجربیت
Analysis	تجزیہ
Analytical	تجزیاتی
Curiosity	تجسس (جبلت)
Concrete	تجسم۔ٹھوس
Sub-conscious	تحت الشعور
Reformation	تحریک اصلاح
Impulse	تحریک قلبی ۔ جذبہ
Appreciation	تحسین
Acquisition	تحصیل (جبلت)
Paycho-analys s	تحلیل نفسی
Creation	تخلیق
Creative activity	تخلیقی عمل
Creative faculty	تخلیقی ملکہ ، تخلیقی صلاحیت
Imagination	تخیل، تخئیل
Order	ترتیب، تبویب
pity	ترحم، رحم
Synthesis	ترکیب، ربط
Catharsis	تزکیہ جذبات (ارسطو)
Semblance	تشبیہ ۔ تشبیہ مشابہت
Scepticism	تشکیکیت
Verification	تصدیق
Concept	تصور
Image	تصور
Idea	تصور (افلاطون) خیال
Idealism	تصوریت، عینیت
Mysticisin	تصوف، باطنیت
Adjustment	تطابق
Pargation	تطہیر (نظریہ)
Incubation	تعطل
Apprehension	تعقل
Architectur	تعمیر (فن)
Construction	تعمیر (جبلت)
Selfassertion	برتری (جبلت)
I and-scape	بری منظر
Wit	بذلہ سنجی
Insight	بصیرت، گہری نظر
Adolescence	بلوغت
Primary	بنیادی (صفت)
Essential beauty	بنیادی حسن
Narrative	بیانیہ
Extrovert	بیرون بیں
Spontancity	بے ساختگی
Irregularity	بےضابطگی
Disinterested	بے غرض ۔ بے لوث
Disinterested interest	بے غرضانہ ذوق و شوق
Non-purposive purpose	بے مقصد مقصدیت
Pehaviourism	بیو باریت

پ

Powerful	پر قوت
Grand, Lofty	پر وقار
Hindsight	پس بینی
Plot	پلاٹ ۔ روئیداد
Complexity	پیچیدگی
Irtricacy	پیچیدگی ۔ پیچ و خم
Forsight, Prospective	پیش بینی
Measure, Norm	پیمانہ ۔ معیار

ت

Brightness	تابانی
Subsidiary arts	تابع فنون
Rhythm	تال (موسیقی) تناسب (مشکل فنون)
Experimental	تجرباتی

Delight, Please	تفریح - تفنن
Comic	تفنن آمیزی
Contrast	تقابل - اختلاف
Comparative	تقابلی
Wishfulfilment	تکمیل آرزومندی
Complementary colour	تکمیلی رنگ
Technique	تکنیک
Association	تلازم
Drama,allegory	تمثیل
Struggle for Existence	تنازع للبقاء
Proportion	تناسب - توافق
Contradiction	تناقض
Criticism	تنقید
Variety	تنوع - کثرت
Balance, Equilibrium	توازن
Preparation	تیاری

ث

Secondary	ثانوی
Dualism	ثنویت

ج

Adequate	جامع (تصور)
Necessity	جبر
Instinct	جبلت
Id	جبلی حرکت ارادی
Dialectics	جدلیات
Assimilation	جذب
Madness	جذب (افلاطون) دیوانگی
Emotion, Sentiment	جذبہ
Creativeimpulse	جذبہ تخلیق
Particular	جزوی
Sublime	جلال
Classification	جماعت بندی
Aesthetics	جمالیات
Aesthetic pleasure	جمالیاتی حظ
Aesthetic surface	جمالیاتی سطح
Aesthetic judgement	جمالیاتی محاکمہ - جمالیاتی تصدیق
Sex	جنس (جبلت)
Libido	جنسی خواہش
Response	جوابی فعل
Elan Vital	جوش حیات
Substance	جوہر

ح

Moral sense	حاستہ اخلاقی - داخلی حس
Term	حد
Dynamic	حرکی
Kinaesthetic	حرکی (حواس)
Sensation	حس
Sensiblity	حس پذیری
Beauty	حسن، خوبصورتی
Intrinsic beauty	حسن ذاتی - حسن بالذات
Absolute beauty	حسن مطلق
Sense-impulse	حسیاتی جذبہ
Sensuous beauty	حسی حسن
Organic	حشوی (حواس)
Presentatvie	حضوری
Realism	حقیقیت
Naive Realism	حقیقیت - سادہ
Senses	حواس
Biological	حیاتیاتی

حیرت Surprise

خ

خاص (حقیقت ارسطو) Particular
خالص ادراک Pure perception
خرد Intellect
خطابت Rhetoric
خط جمال، خط حسن Line of Beauty
خفیہ وقفہ Period of Latency
خلاف قیاس امکان Imprubable possiblity
خلوص Purity
خوف، دہشت Fear
خود فریفتگی Narcissism
خیال ۔ تصور ۔ اعیان (افلاطون) Idea
خیر، نیکی، حسنہ Good

د

دروں بیں Irtrovert
دریافت (ارسطو) Recognition
دستکاری Workmanship
دلربائی Grace
دماغ Brain
دورِ جدید ۔ عہدِ جدید Modern Age
دیومالا، اساطیر، علم الاصنام Mythology

ڈ

ڈائینیسین Dionysian
ڈرامہ تمثیل Drama

ذ

ذریعہ ۔ ذرائع Means, Medium
ذوق ۔ ذائقہ (حس) Taste
ذوقِ عمل Conation
ذہانت Intelligence
ذہن، نفس Mind
ذہنی حسن Intellectual beauty

ر

رجائیت Optimism
رجعی حرکت Reflex movement
رحم ۔ دردمندی Pity
رد عمل Reactin, Response
رزمیہ Epic
رفعت Elevation
رقص Dance
رمز و کنایہ Symbol
رمزئیت ۔ اشاریت Symbolism
رواقی Stoics
رواقیت Stoicism
روح Soul, Spirit
روحیت Spiritualism, Vitalism
رومانی Romantic
رومانیت Romanticism
رہبانیت، خانقاہیت Monosticism
ریاضی Mathmatics

ز

زمان Time

ژ

ژولیدہ Confused, Sensuous

س

ساخت	Design
سادگی	Simplicity
سادہ	Simple
سامعہ (حس)	Sound
سرور	Bliss
سکون	Tranquillity
سلبی	Negative
سنسر	Censor
سنگ تراشی	Sculpture
سوفسطائی	Sophist
سرانی	Syranaics

ش

شامعہ	Smell
شاندار	Grand
شاہد	Observer, Beholder
شخصیت	Personality
شر	Evil
شعورِ ذات	Self consciousness
شعورِ مدرکہ	Perceiving consciousness
شوخی	Gaity
شے قائم بالذات	Thing-in-itself
شے مدرکہ	Percept

ص

صحت	Validity
صداقت	Truth
صلاحیت ۔ ملکہ	Faculty
صنائع بدائع	Figures of Speech
صنعت	Industry
صورت ۔ ہئیت	Form
صورت حال (ڈرامہ)	Situation
صورتیت	Formalism
صوری پہلو	Form aspect
صوری جذبہ	Form impulse

ض

ضمیر	Superego, conscience

ط

طبع	Temparament
طبعی علوم	Physical sciences
طربیہ	Comedy
طریق	Method
طریقہ	Manner
طنز	Irony

ع

عالمگیر ۔ کلیہ	Universal
عام عمومی (جذبات)	General
عام ۔ (حقیقت ارسطو)	Universal
عروج	Climax
عشق ، محبت	Love
عصری رجحان، روح عصر	Spirit of the Age
عضویاتی	Physiological
عظمت	Dignity, Magnificance
عظمت (طوالت ارسطو)	Magnitude
عظیم	Great
عقل	Reason
عقلیت	Rationalism
عکس (پس)	Image (after)

علامت	Sign
علت	Cause
علم	Knowledge
علم الانسان	Ethnolcgy, Anthropology
علم الفن	Science of Art
علم الہندسہ	Geometry
علم آموزی	Instruct
علمیات	Epistimology
عمرانی جمالیات	Sociological Aesthetics
عمرانی علوم	Social Sciences
عملیت ۔ تتائجیت	Pragmatism, Pragmaticism
عناصر	Elements

غ

غائت	End
غائتیات	Teleo'ogy
غنائیہ	Lyric
غور و خوض	Contemplation
غیر جامع (تصور)	Inadequate
غیر فارق	Inseparable
غیر مشکل فنون	Unform arts
غیر نامیاتی	Inorganic

ف

فارق	Separable
فضیلت	Virtue
فطرت	Nature
فطریت	Naturalism
فعال	Active
فعلیت	Activity
فکر	Thought
فن	Art
فنون صغیرہ	Minor arts
فنون لطیفہ	Fine arts
فنی جذبہ	Art impulse
فہم	Understanding
فینسی ۔ خوش خیالی	Fancy
فینٹسی	Fantacy

ق

قبح ۔ بد صورتی	Ugliness
قدر	Value
قدر بالذات	Value-in-itself, Intrinsic value
قدر (بالواسطہ)	Extrinsie value
قرون وسطے	Middle Ages
قرین قیاس ناممکن	Probable impossibility
قسمت طلائی	Golden section
قضیئہ	Proposition
قنوطیت	Passimism
قوس	Curve
قیاس	Speculation

ک

کثرت	Multiplicity
کردار	Character
کشف	Vision
کلاسک	Classic
کلاسکیت	Classicism
کلام	Dsalectie

Ideal beauty مثالی حسن
Copy مثنیٰ (مقابل اصل)
Abstract مجرد - تجریدی
Judgement محاکمہ - تصدیق
Sensible beauty محسوس حسن
Sensationalism محسوسیات
Scholasticism مدرسیت
Percipient مدرِک
Perceived مدرَکہ
Visual مرئی - بصری - (فن)
Mood مزاج
Humour مزاح
Inhibition مزاحمت (رکاوٹ)
Delight مسرت
Observation مشاہدہ
مشکل فنون - مصور فنون
Formative arts
Painting مصوری
Absolute مطلق
Animism مظاہر پرستی
Phenomenon مظہر
معاشری عضویہ (سماج)
Social organism
Object معروض
Objectivism معروضیت
Effect معلول
Significant form معنی خیز صورت
Normative معیاری
Primary مقدم - ابتدائی بنیادی
Antecedent مقدم
Purpose, end مقصد
End-in itself مقصد بالذات
Space مکان

Perfection کمال تکمیل
Quantity کمیت
Play کھیل
Quality کیفیت

گ

Insight گہری نظر
Gestalt گیسٹالٹ

ل

Unconscious لاشعور
Infinity لامتناہی لا محدود
Touch لامسہ (حس)
Pleasure لذت
Hedonism لذتیت
Happiness لطف - خوشی
Enjoyment لطف اندوزی
Temporal phases لمحاتی جھلکیاں
Tone لہجہ لَے
Serpentine line لہردار خط

م

Parental مادری (جبلت)
Focus ماسکہ (دائرہ شعور کا)
Content مافیہ
Obscure مبہم
Dependent beauty متبع حسن
Contrary متضاد
Contradictory متناقض
Adherent beauty متوسل حسن
Representative مثالی

نمود Appearance
نوافلاطونیت Neo-platonism
نوع Species

و

واضح Clear, Vivid
واقعہ، ارتکاب فعل Fact, Actual
واقعیت Actuality, Actualism
واقعیت کا رنگ بھرنا Realize
وجدان Intution
وجدانیت Intutionism
وحدت Unity
وحدت فی الکثرت Unity in multiplicity
وسعت Extensity
وضاحت Clarity, clearness
وقار Grandeur
وقوف Cognition
وہبی Innate
وہم Hallucination

ہ

ہارمک Hormic (Psychology)
ہم احساسی، ہمدردی Sympathy
ہم آہنگی Harmony
ہم گدازی Empathy
ہمواری Uniformity
ہیجان Passion

ی

یادداشت Memory

مماثل Identical
مماثلت Identity
ممیز Distinct (idea)
منتہائی ۔ محدود Finite
منضبط Controlled
منفعل Passive
مادہ ۔ مواد Matter
موزوں Fit
موزونیت Symmatry, Fitness
موسیقی Music
موضوع ۔ مضمون Subject
موضوعیت Subjectivism
مہیج Stimulus
میکانکی Machanical
میلان (پیدائشی۔ موروثی) Disposition

ن

نابغہ Genius
نامیاتی، عضوی Organic
ناہمواری Inequality
نایاب، کمیاب Uncommon
ندرت Novelty
نرالاپن Unusualness
نسبت ۔ تعلق Ratio, Relation
نشاۃ الثانیہ Renascence, Renaissance
نظام اعصاب ۔ اعصابی نظام Nervous system
نظر افروز Picturesque
نظریہ Theory, Conception
نفس Self, Nous
نفسیات ۔ علم النفس Psychology
نقل ۔ عکاسی ۔ پرتو Imitation

اسماء الرجال

آرشمیدس	Archimedos
آرن ہائم	Arnhim
اپیقیورس	Epicurus
ابی لارڈ	Abelard
ارستو فینس	Aristophanes
ارسطو	Aristotle
اریگینا - اسکاٹس	Erigena, John Scotus
اسپنسر	Spencer, Herbert
اسپینوزا	Spinoza
اسٹیس	Stace, W T
اسٹیون سن	Stevenson, R A. M
اسکالی گر	Scaligar, J. C.
اسکائی لس	Aeschyles
افلاطون	Plato
الفن	Alphen, H. von
الیسن	Alison, A
الیگزنڈر	Alexander, Samuel
انکساگورس	Anaxagoras
انگر - ولہم	Unger, Wilhelm
اوگڈن	Ogden, Charles
ایڈیسن	Addison, Joseph
ایلن - گرانٹ	Allen, Grant
ایمرسن	Emerson
اینجلز	Engles, Friedrich
اینگر	Angier R. R.
باتو - شارل	Butteux, Charles
باخ — وکٹر	Basch, V.
بام گارٹن	Bamgarten
بتی نیلی	Bettinelli
برک	Burke
برکلے	Perkelly
برگسان	Bergson, H
برمیئر — لارنس	Buermeyer./ Lawrance
بریڈ لے	Bradley, A C
بلوو	Bullough
بلیک	Blake
بو آلو	Boileau
بودلئیر	Baudelaire
بردون	Baudouin
بوزنکے	Bosanquet, Bernard
بوفئے	Buffier
بوکا چیو	Boccaaccio
بیتو لڈ	Bezold
بیکن	Bacon, Francis
بیل، کلائیو	Bell, Clive
بیلوری	Bellori
بین — الیگزنڈر	Bain, Alexander
پاتریزی	Patrizzi
پاگانو — ماریو	Pagano, Mario
پرال	Prall, D. W.
پرائس	Price, Sir Uvedale
پرپونکر	Perponcher, W E.
پرو کلس	Proclus
پریکساٹلز	Proxiteles
پفر، ایتھل	Puffer, Ethal D.
پلاٹنر	Platner
پلوٹاک	Plutarch
پنڈر	Pinder
پوسی ڈونیس	Poseidonius
پیٹر — والٹر	Peter, Walter
پیری	Perry, R. B.

پیکو لو مینی Piccolomini
پیو۔ایڈگر ایلن Poe, Edger Ellen
پیئرس — ایڈگر Pierce, E
تھی گی نیز Theagenes
ٹالسٹائے Tolstoy
ٹین Taine
جانسن Johnson
جور جیس Gorgias
جوفرے ۔ تھیوڈر Jouffray, Theodore
جیسوے آندرے Jesuit Andre
جین ٹیل Gentile, Giovanni
دانتے Dante
دیدرو Diderot
دیو بو Dubos
ڈرائیڈن Drydon
ڈلتھے Dilthey, W.
ڈوکاس Ducasse, Cunt John
ڈیزور Dessoir, M.
ڈی سینکٹس De Sanctis, Francesco
ڈیکارٹ Descart
ڈیلی کیو Delacroix
ڈینس - جان Dennis, John
ڈیور Durer, Alobrecht
ڈیوی جان Dewey, John
ڈیویز Davies, A. E
رافیل Raphael
رام بران Rembrandt
رائی مان - ہیگو Riemann, Hugo
ربٹ Ribot
رچرڈز Richards, I. A.
رسکن Ruskin, John
رسل Russell, Bertrand
روبان Rubens
روزن کرانز Rosenkrantz
روس Ross, William David

روسو Rousseau
ریڈ ۔ تھامس Reid, Thomas
ریڈ ۔ ہربرٹ Read, Herbert
ریمنڈ Raymond, G. L.
رینا لڈز Reynolds, Sir Joshua
رینک ۔ ڈاکٹر اوٹو Rank, Dr Otto
زولا Zola, Emile
زیسنگ Zeising, Odolf
زینوفون Xenophon
زینوفینس Xenophanes
سڈنی Sidney, Sir philip
سری سی پس Chrysippus
سسرو Cicero
سقراط Socrates
سلسٹرز Sulzer
سلے - جیمس Sully, James
سنتیانا Santayana
سنیکا Seneca
سولگر Solger, U. W. F
سیز روتی Cesarotti
سیلی Seailles
سینٹ اکیونس St. Thomas Aquinas
سینٹ اگسٹائن St. Augustine
سینٹ بیو Sainte Beuve
سینٹ سائمن Saint-Simon
شاتو بری آں Chateaubriand
شلائرماخر Schleiermacher
شلر Schiller
شیگل Schlegel
شمر سم Schmarsom
شوپنہار Schopenhaur
شیسلر Schasler

Comte de Vigny	کومٹے دی وگنی
Cohn, J.	کون - جے
Conti, A.	کونتی
Condillac	کوندی یاک
Kohler	کوہلر
Kuhn, Helmut	کوہن
Cohen, H.	کوہین
Keats	کیٹس
Carritt, E. F.	کیرٹ
Carriere	کیری ارے
Castagnary, / Jules Antoine	کیٹسیگنری
Kallen, Horace	کیلن - ہوریس
Kames, Lord (Henry Home)	کیمز- لارڈ (ہنری ہومر)
Gross, Karl	گروس - کارل
Gravina	گریوینا
Gilbert, Katharine E.	گلبرٹ
Gautier	گوتئیر
Gotschalk	گوتشالک
Goncourt, / Edmond	گنکور - ایڈ منڈ
Goncourt, / Jules de	گنکور - جمیولس - ڈی
Goethe	گوئٹے
Guyau	گیئو
Gioberti	گیو برٹی
Leibnitz, G. W.	لائبنیز
Locke, J.	لاک
Longinus	لان جائنس
Lange, Conrad	لانگے
Laprade, Victor de	لپریڈ
Lipps, T.	لپس
Listowel, Earl of	لسٹول
Lucretius	لکریشس

Shaftesbury	شیفٹسبری
Schelling	شیلنگ
Shelly	شیلے
Chevreal, M. E.	شیورل
Fracastro	فراکاسترو
Freud	فرائڈ
Fry, Roger	فرائی - روجر
Fichte	فشتے
Vischer, Robert	فشر - رابرٹ
Vischer, F. T.	فشر
Fechner, G. T.	فشنر
Plotinus	فلاطونیس
Philipleon	فلپلون
Flaubert	فلوبیر
Philostratus	فلوسٹریٹس
Fiedler	فیڈلر
Fere	فیری
Philodemus	فیلو ڈی مس
Coudwell, /Christopher	کاڈویل - کرسٹو فر
Castelvetro	کاستل ویترو
Coleridge, S. T.	کالرج
Kant, E.	کانٹ
Christiansan	کرسچین سین
Croce	کروچے
Crousaz	کروزے
Cousin, Victor	کزن - وکٹر
Cousins, James	کزنز - جیمز
Kulpe, O.	کلپے
Courbet	کور بے
Corneille, P.	کورنے ایڑ
Kofka	کوفکا
Collingwood, R. G.	کولنگ وڈ
Comte, Augustus	کومٹے - آگسٹس

Wilde, Oscar	والڈ - آسکر
Witasek,	وٹاسک
Witmer, Lightner	وٹمر - لائٹنر
Vida	ودا
Wood, James	وڈ - جیمز
Wordsworth	ورڈ سورتھ
Worringer W.	ورنگر
Weisse	وسے
Wundt	ونٹ
Winch, W. H.	ونچ
Winckelmann	ونکل مان
Whitehead	وہائٹ ہیڈ
Weber, E. H.	ویبر
Vico	ویچو
Wertheimer	ویر تھائمر
Wackenroder. W. H.	ویکن روڈر
Velasquaz	ویلز کیو
Hobbes. T	ہابز
Hartmann	ہارٹ مان
Holbein	ہالبین
Hutcheson	ہچیسن
Herbart	ہر بارٹ
Herder, J. G.	ہرڈر
Hanslick	ھنسلک
Horace	ہوریس
Hogarth, W	ہوگارتھ
Homer	ہومر
Hesoid	ہیسوڈ
Hegel	ہیگل
Haines. T. H.	ہینز
Hugo	ہیوگو
Hemsterhuis. F	ہیمشر ویس
Hume	ہیوم
Utitz	یوٹز
Euripides	یوری پے ڈیز
Jung	یونگ
Lundholm. Hegle	لندھوم
Lotze,	لوتسے
Lee. Vernon	لی - ورنن
Laird. John	لئیرڈ - جان
Lessing	لیسنگ
Langer .Mrs	لینگر - مسز
Lamartine	لیمارتین
Leonardo da Vinci	لیونار- دو دیونچی
Leveque. Jean-Charles	لیویکے
Madame De Stael	مادام‌دی اسٹیل
Martin, L. J.	مارٹن
Marx, Karl	مار کس - کارل
Marcus, Aureluis	مار کس‌اوریلیس (شہنشاہ)
Malherbe	مالیرب
Meier, F.	مائیر
Michelangelo	مائیکل اینجلو
Mill, J. S.	مل
Minturno	منٹرنو
Munro, Thomas	منو
Moore, G. E.	مور
Morris	مورس
Mc Dougall, W.	میکڈوگل
Mendelssohn	مینڈل زون
Mengs, A. P.	مینگز
Muratori, L. A.	میوراتوری
Muller-Freienfells	میولر فرینفلز
Meumânn	میومان
Knight, William	نائٹ
Nietzsche	نطشے
Novalis	نوالس (فریڈرک ہرڈنبرگ
Voltaire	والتیئر
Wolff, C.	والف
Volket	والکاٹ
Valentine, C. W.	والنٹائن

کتابیات

ارسطو ۔ ترجمہ عزیز احمد — فن شاعری (بوطیقا)

ڈیورانٹ ۔ ترجمہ عابد علی عابد — داستان فلسفہ

ریاض الحسن — فلسفہ جمال

سلطان احمد ۔ مرزا — فنون لطیفہ

شریف ۔ میاں محمد — جمالیات کے تین نظریے

فلسفہ اقبال (مرتبہ بزم اقبال)

عابدعلی عابد — اصول انتقاد ادبیات

لنڈ زے (ترجمہ) — کانٹ

مجنوں گور کھپوری — تاریخ جمالیات

نصیر احمد ناصر — جمالیات (قرآن حکیم کی روشنی میں)

تاریخ جمالیات

ہاکنگ ارنسٹ ۔ ترجمہ ظفرحسین خان — انواع فلسفہ

Aristotle — Poetics
— Politics

Aveg, A. E. — History of Philosophy

Babbit, Ivving — Rousseau and Romanticism

Bosanquet, B. — A History of Aesthetics

Burke, E. — Essay on the Sublime and the Beautiful

Carrit, E. F. — The Theory of Beauty
— Philosophies of Beauty
— An Introduction to Aesthetics

Cohen, M. R. — American Thought

Collingwood, C. — The Principles of Art

Croce, B. — Aesthetic
— My Philosophy

Dewey, J. — Art as Experience

Ducasse, G. J. — The Philosoply of Art

Ferm, V. — A History of Philosophical Systems

Geddes, Mac Gregor — Aesthetic Experience in Religion

Gilbert, K. E. and Kuhn, H. — A History of Esthetics

Gotshalk, G. — Art and Social Order

Holt, Elizabeth, G. — A Doumentary History of ort

Jarratt, James, L. — The Quest for Beauty

Joad, C. E. M. — An Irtroduction to Contemporary Knowledge

Kant, I. — Critique of Judgement

Langer, S. K — Philosophy in a New Key

Lipps, T. — Empathy

Listowel, Earl of — A Critical History of Modern Aesthetics

Longinus — On Sublime

Marshall, H. R. — The Beautiful

Murray, Peter and Linda — A Dictionary of Art and Artists

Osborne, Harolod — Theory of Beauty
Aesthetics and Criticism

Patrick, G. T. W. — Introduction to Philosophy

Perry, R. B. — Realms of Vlue

Plato — Republic
Phaedrus
Ion
Symposium

Prall, D. W. — Aesthetic Judgement

Read, Herbert — Meaning of Art

Reader, Melvin — A Modern Book of Esthetics

Reid, L. A — A Study in Aesthetics

Richards, I. A. — Principles of Literary Criticism

Rogers, A. K — A Students' History of Philosoply

Runes, Dagobert, D. — The Dictionary of Philosoply
Twentieth Century Philosophy

Russel, B. — A History of Western

Saintsbury, S. G. — A Short History of English Literature

Santayana, G. — The Sense of Beauty

Sharif, M. M — Beauty - Objecitve or Subigecive — Beauty and Expression — The Nature of Tragedy

Smith, J. H. and Parks, E. W — The Great Critics

Stace, W. T — The Meani. of Beauty

Thilly, F — History of Philosoply

Tolstoy, Leo — What is art ?

Trawick, B — World Literature

Trilling, L — Liberal Imagination

Vivas, E iseo and Krieger, Murray — The Problems of Aesthetics

Valentine, C. W — The Experimental Psychology of Beauty

Vincert, J. A — History of Art

Weitz, Morris — Problems in Aestheties

Windelband — History of Philosoply

Wright, P W. — The Way of Philosophy

Encyclopedias (Relevant articles)

Britannica — 11th and 14th editions

Americana

Religion and Ethics

Social Sciences

Chambers

ہماری دیگر مطبوعات

—— :o: ——

تاریخ مذاہب
رشید احمد

اردو میں تاریخ مذاہب پر پہلی کتاب جس میں زمانہ قبل تاریخ سے اسلام تک تمام مذاہب سے سیر حاصل بحث کی گئی ہے قومی اور بین الاقوامی مذاہب پر الگ الگ باب وقف کئے گئے ہیں — جس سے یہ اندازہ لگانا آسان ہو جاتا ہے — کہ انسان کن مراحل سے گزر کر توحید سے روشناس ہوا — 13.50

زبان کا مطالعہ
خلیل صدیقی

اردو میں مبادیات لسانیات پر پہلی کتاب ہے — جس میں مطالعہ لسان کے طریقوں پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے مولف نے لسانیات کی ماہیئت وسعت اور حدود کا جائزہ پیش کر کے تاریخ لسانیات پر مبسوط تبصرہ کیا ہے — 6.75

براھوئی کی لوک کہانیاں

یہ کتاب براھوئی کلچرل اور روایات کا تعارف ہے جسے پروفیسر انور رومان نے اردو کا جامہ پہنایا ہے 2.57

بلوچی لوک گیت
عبن سلام - عطا شاد

خلوص و صداقت لوک گیتوں کی روح ہے بلوچی لوک گیت جہاں اس کا بہترین نمونہ ہیں وہاں ان میں بلا کا بے ساختہ پن ہے گیتوں کا یہ اولین مجموعہ منظوم اردو ترجمہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے 4.50

خمار زہر آلود
سید خلیل احمد

یہ کتاب سید خلیل احمد کے تین طویل افسانوں کا مجموعہ ہے سید خلیل احمد کے افسانوں کی خاص خصوصیت وہ شدید اور گران بار احساس تنہائی ہے جو زہر آلود دھوئیں کی طرح ہر وقت ان کے کرداروں پر چھایا رہتا ہے یہ احساس تنہائی انسانی فطرت ہے اور موجودہ ماحول کی غیر مطابقت کا نتیجہ ہے -
سہ رنگا گرد پوش - سفید کاغذ - صفحات ۰۵۶ - 9.75

قلات پبلشرز مستونگ
رستم جی لین جناح روڈ، کوئٹہ